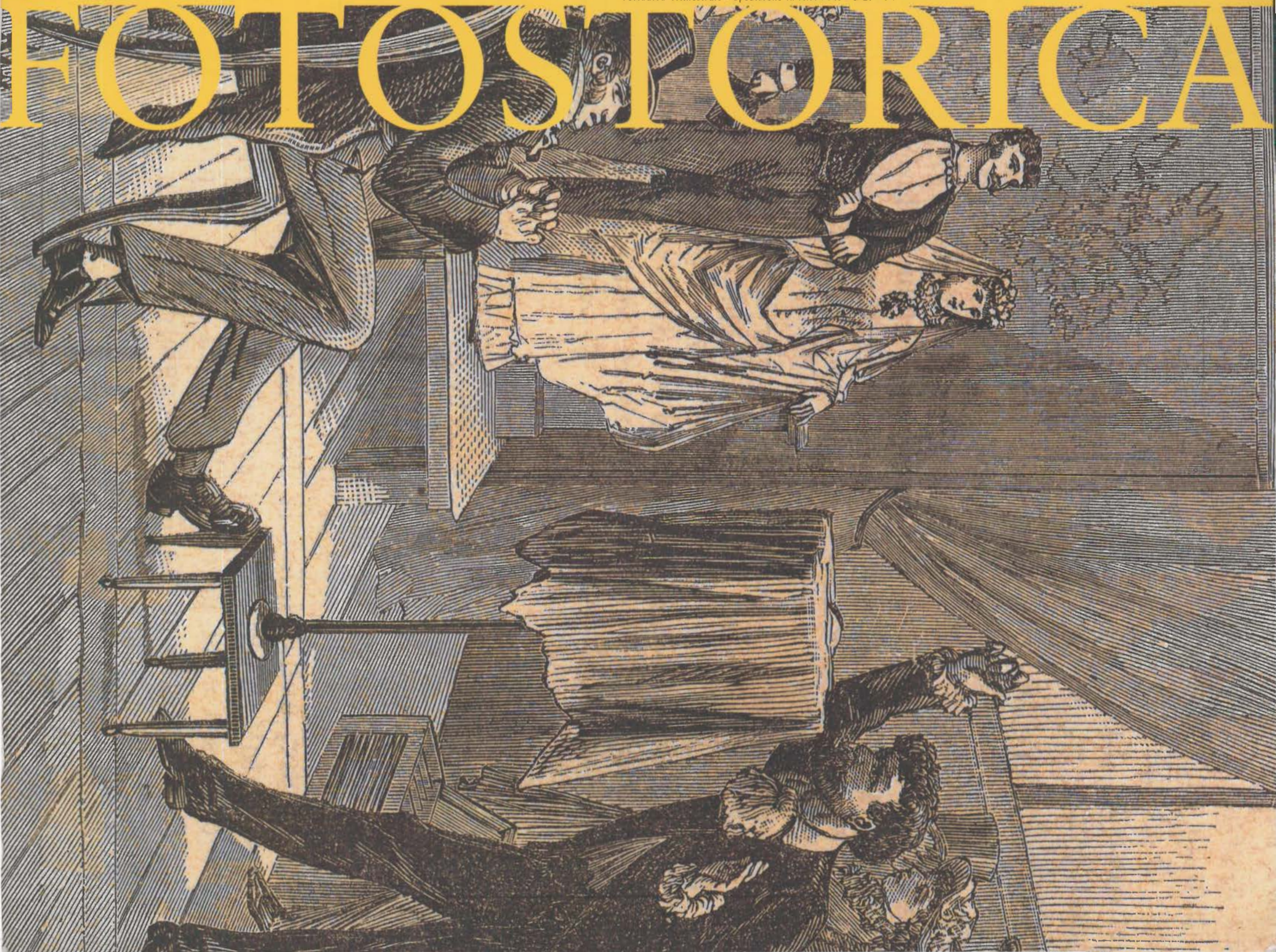
A CURA DI ITALO ZANNIER

GLI ARCHIVI DELLA FOTOGRAFIA | GIUGNO 2003 | N° 23/24 | € 12,91

Periodico Trimestrale - Spedizione in A.P. 70% - DCI - TV

FOTOSTORICA



FOTOSTORICA ©
Gli archivi della Fotografia

Nuova serie
N. 23/24 Giugno 2003

Cura scientifica di
ITALO ZANNIER

Direttore responsabile
ADRIANO FAVARO
Tel. 0422 656653

Impaginazione
STUDIO MIGNANI

Segreteria di redazione
S.V.E. Società Veneta Editrice
via Pio X, 6
31040 Volpago del Montello (TV)
Tel. e Fax 0423 870207
www.fotostorica.it
e-mail: info@fotostorica.it

Comitato scientifico
FRANCO GIACOMETTI
Graphic designer
SILVIA BERSELLI
Centro per il Restauro e la Conservazione della Fotografia, Milano
ANNE CARTIER-BRESSON
Atelier de Restauration et de Conservation des Photographies, Mairie de Paris
LAURA CORTI
Storica dell'Arte
CHARLES-HENRI FAVROD
Directeur Honoraire du Musés de l'Elysée, Lausanne
MICHAEL GRAY
Curator Fox Talbot Museum, Lacock Abbey

La responsabilità del contenuto degli articoli è dei singoli Autori.
Si collabora alla rivista solo su invito.

Coedizione
S.V.E. Società Veneta Editrice
Amministrazione della Provincia di Treviso
Copyright © 2003

Autorizzazione del
Tribunale di Treviso n. 962/95

Stampa
Grafiche Zoppelli, Dosson - Treviso

In copertina
Nell'atelier di un fotografo che "fissa la memoria di un giorno felice"
(xilografia di A. Dupré, 1895 ca.)

Sommario

2/3 **Editoriali**

4 Il "Cylindrographe" di Moëssard
Louis Olatiz

14 L'ultima buona azione della fotografia
Sara Filippin

18 Un libro, un fotografo Pietro Betetto

22 Don Francesco Pascotto fotografo
Paolo Zovatto

26 Un premio in memoria di Paolo Constantini

28 Un inedito per "Fotostorica"

30 Olatiz al Metropolitan di New York
Italo Zannier

34 Piccolo giallo nel mio archivio
Alfredo Camisa

39 Come volevasi dimostrare
Mario Trevisan

42 Ugo Mulas, un anniversario
Adriana Scalise

Rubriche

46 LA FOTOGRAFIA ALL'UNIVERSITÀ

Breve storia di internet e del WEB
Federica Vio

L'immagine di Venezia nell'editoria fotografica
Filippo Leonardi

52 I CONTEMPORANEI CONSERVANO

Pino Dal Gal
Luigi Gariglio
Livio Senigalliesi
Piermario Ciani
Simone Schiesani
Paolo Guolo
Andrea Negretto

60 LIBRI

Dossier

63 Gli archivi fotografici del Veneto
Massimo Canella
Adriano Favaro
Italo Zannier

80 F.A.S.T. NOTIZIE

Il fondo Ettore Bragaggia
Fiammetta De Salvo

Archivi ed emigrazione in Canada
Michele Rigo

Il Premio Aldo Nascimben

94 MERCATO E COLLEZIONISMO
a cura di Giuseppe Vanzella

63

Editoriali

Il lungo percorso di FOTOSTORICA. Storia di una anomalia.

Con rara lungimiranza nell'anno 1995 la Provincia di Treviso autorizzò la nascita di questo periodico titolato Fotostorica. Si consideri che tale attività non rientrava tra i compiti specifici di un'Ente Locale e che tale scelta e ancor prima quella di istituire un archivio fotografico storico finalizzato ad operare nel proprio territorio di competenza, potevano compiersi solo per la profonda comprensione, da parte degli amministratori e dirigenti, della valenza culturale dell'operazione, compiendo anche uno sforzo di interpretazione delle norme.
Una Provincia che edita una rivista nazionale sulla fotografia storica è infatti una anomalia, ammettiamolo, più unica che rara nel panorama desertico dell'editoria periodica in questo settore.
Dal 1995 ad oggi la fortuna volle che al governo di questo Ente si sia succeduti amministratori attenti alla salvaguardia dei beni culturali, dei quali la fotografia storica fa parte, ma anche con un occhio di riguardo agli aspetti storici ed etnografici e della tradizione locale.
Fortuna volle, come non dirlo, che fossero presenti anche le risorse umane di operatori culturali, adatte a far decollare questo progetto.
Nasce da questo insieme di fattori la spinta ad una operazione editoriale che ancora continua e che si è diffusa oltre i confini amministrativi della provincia di riferimento.
Scelta opportuna fu quella di condividere con un editore privato l'onere di coeditare Fotostorica: senza l'intervento importante delle Edizioni Canova prima, e della Società Veneta Editrice poi, non avremmo potuto contare sullo spessore raggiunto da questa rivista.

Sulla nostra strada abbiamo poi incontrato partners importanti, come la Regione Veneto, che ha spesso condiviso in questi ultimi anni il percorso della rivista: un rapporto che potrebbe e dovrebbe rafforzarsi secondo le intenzioni dell'amministratore di riferimento.
Il percorso sin qui tratteggiato per la verità avrebbe dovuto aprirsi con una premessa: ovvero che tutto ciò è potuto avvenire grazie alla annosa "predicazione" universitaria ed editoriale del Prof. Italo Zannier, che non a caso continua ad essere anima e motore di questa iniziativa editoriale.
Con questa storia alle spalle Fotostorica ha potuto aprirsi a collaborazioni extra-provinciali, ad una diffusione prima regionale, poi nazionale, un numero sempre maggiore di abbonati, di appassionati, di collaboratori, di amici, ci segue, ci stimola e sollecita su questa strada lungo la quale abbiamo raccolto ampie soddisfazioni, ma a volte, inevitabile, anche delusioni, in un percorso umano e professionale, che chi scrive si augura ancora proficuo.
Lungo un percorso di anni, Fotostorica si è anche trasformata e dal semplice bollettino degli esordi, amplificatore dell'attività dell'archivio fotografico storico di riferimento, è divenuta una rivista come quella attuale, con una sua riconosciuta e peculiare autonomia, autorevolezza, ovviamente grazie agli importanti contributi di autori italiani ed esteri ma anche al riconosciuto ruolo di volano culturale da parte della Regione Veneto.
Fotostorica ha insomma raggiunto una sua "maturità" che ci si augura apprezzata dai lettori anzitutto, ma anche dalle istituzioni culturali nazionali, delle quali si auspicano collaborazione, partecipazione, sostegno, per una iniziativa anche economicamente non facile.

Adriano Favaro
Direttore Responsabile

Pietro Poppi
La fontana delle Sirene (part.)
Bologna, Esposizione 1888,
Collezioni d'Arte,
Cassa di Risparmio, Bologna

In questi ultimi tempi, pare che anche in Italia si stia avviando il collezionismo della fotografia, del quale in più occasioni, e sistematicamente, si occupa "Fotostorica", nella convinzione che ciò sia utile per attivare maggiormente un'editoria scientifica, che sia attendibile sia dal punto di vista storico che tecnico.
Soltanto così il collezionista può avere qualche garanzia e un indirizzo in più per gli acquisti, che non può essere soltanto quello economico nei "mercatini", ma deve comprendere soprattutto autori, che rappresentano la storia di questo mezzo espressivo, che ha caratterizzato addirittura il nostro tempo, che io chiamo "Era dell'Iconismo".
La confusione nel settore, che pure sta gonfiandosi, è comunque totale; si sfogliano i cataloghi delle aste straniere, Parigi-Londra-New York, e i prezzi indicati tolgono il respiro; molti non capiscono perché una fotografia ("ma è soltanto una fotografia..!, si dice, e si chiedono lumi...), può costare tanti milioni di vecchie lire, centinaia di migliaia di Euro, ecc.; i record si rincorrono.
Ma che fotografie cercano i nostri collezionisti, spesso improvvisati e assistiti, non sempre da competenti?
In primis, la "fotografia d'arte"; Paolo Gioli specialmente, e Luigi Ghirri, Luca Patella, Franco Fontana e pochi altri. Mario Giacomelli rimane un mito, è stato il primo italiano (e l'unico; persino Friedlander conosceva soltanto Giacomelli, tra i fotografi italiani e ignorava Ugo Mulas, che pure gli aveva dedicato un libro!), a entrare nell'elenco delle grandi case d'asta.
Ora c'è, in America alle aste, anche Mimmo Jodice, finalmente, e Mario De Biasi e Berengo-Gardin e Olivo Barbieri (e Guido Guidi, che si aspetta?)...; tra i giovani, Campigotto, Zanta, Biasiucci...
Gabriele Basilico ha sorpreso con una vendita plurimilionaria; magnifico, è rimasto sorpreso pure lui.
Ma che cos'è questa "fotografia artistica" della quale continuiamo a parlare da un secolo e più a questa parte?
E l'"altra" fotografia, che cosa è, se intendiamo quella "documentaria", che però in effetti è la "più fotografica" fra tutte le tipologie?
Si cerca, tra queste, l'anomalia, la situazione singolare, e in effetti la "vignetta", la "scena di genere" indigeno, ma quanto all'Arte si passa sopra.
Il pittorialismo impera ancora; si vuole una fotografia in sospetto di pittura, di "manualità", che in tal modo sembra garantire la sua "unicità"; ma le fotografie sono sempre poche e addirittura "uniche", certamente più uniche delle incisioni e delle litografie, la cui stampa avviene simultaneamente per tutta la tiratura.
La Fotografia è la Fotografia; il Collezionista deve fidarsi della Fotografia, ma ha necessità di una cultura specifica, non raccattata dai soliti "storici dell'arte", che mettono in crisi sia la cosiddetta "pittura", che la Fotografia, cercando connessioni, inquinamenti, "scambi tra le arti", inevitabili ma spesso ambigui, mentre la Fotografia pura è Fotografia e basta. Che cosa si vuole di più.

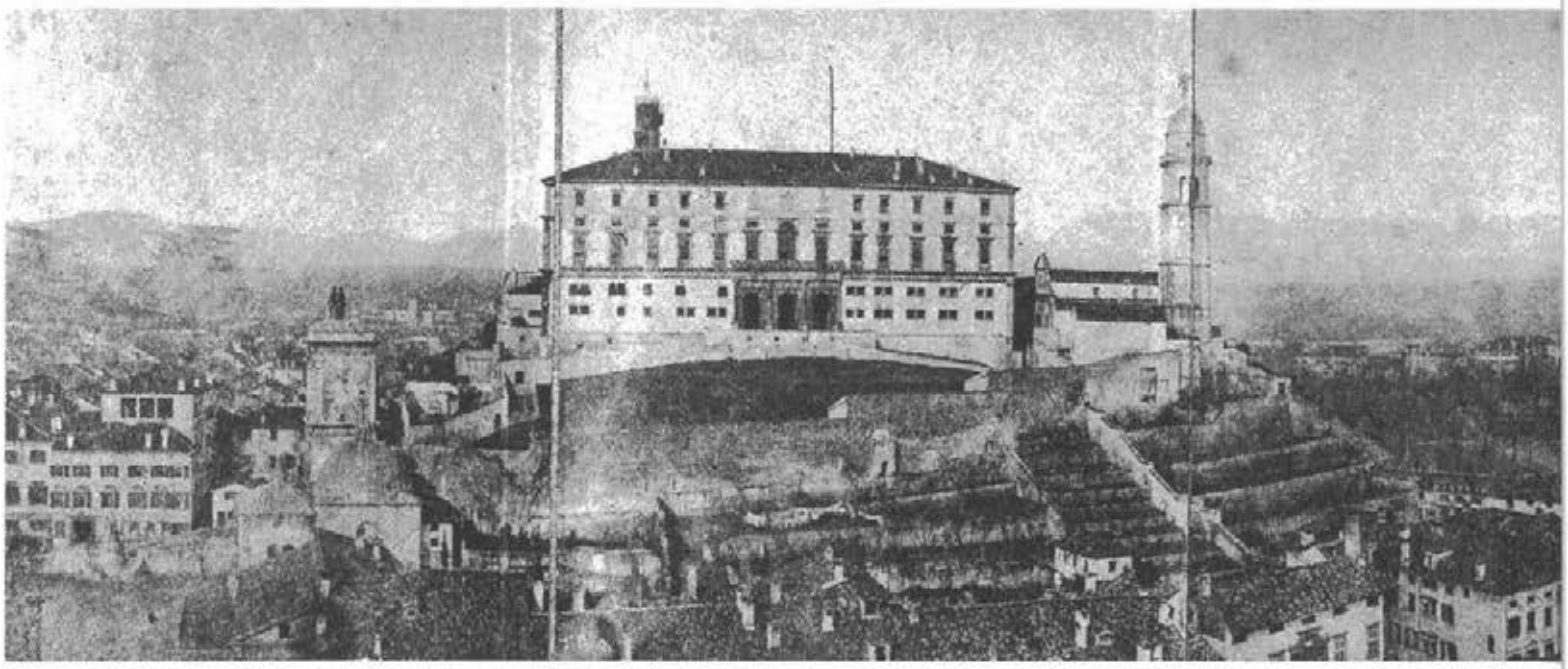
Italo Zannier

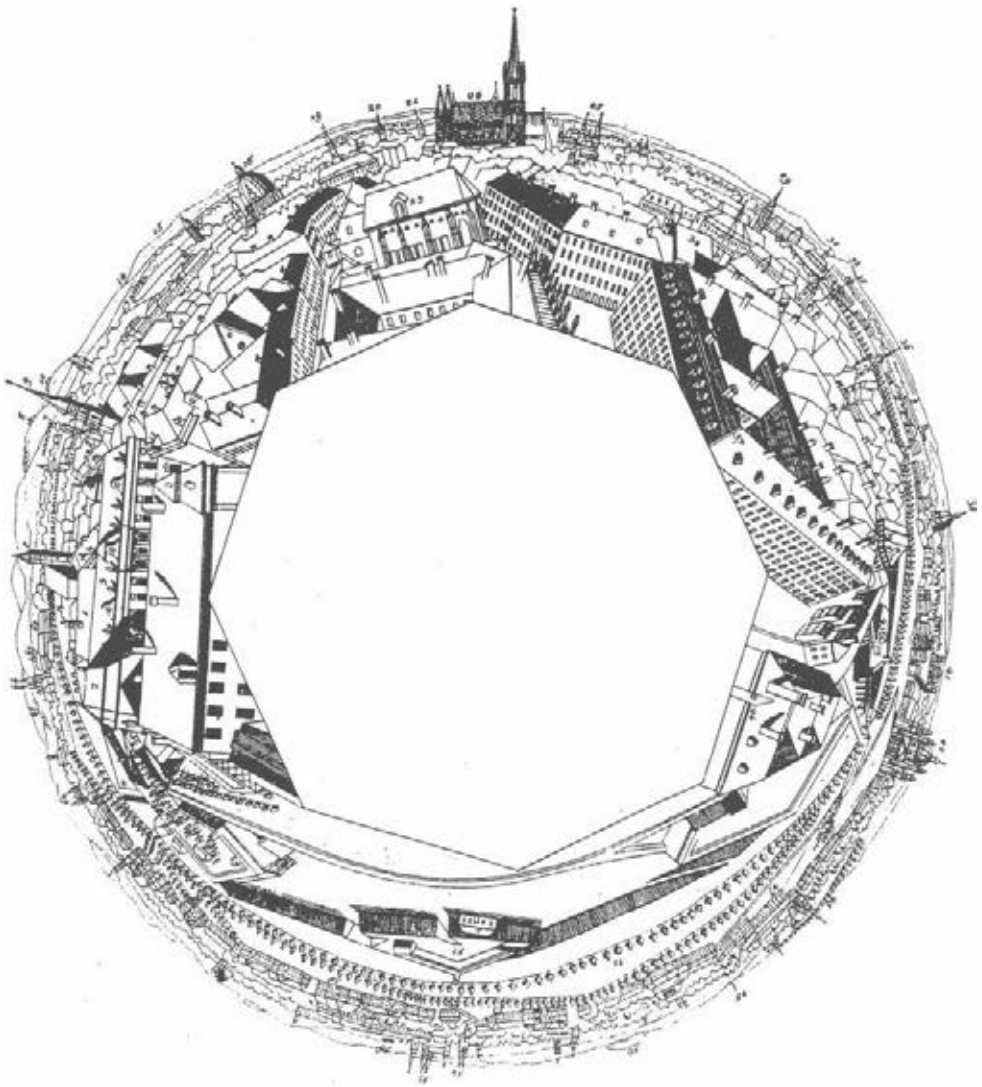
Il "Cylindrographe" di Moëssard

Louis Olatiz

L'ansia di cogliere "tutto" in un colpo d'occhio (un "clin d'oeil", scriveva Tiphaigne De La Roche, nel 1760), probabilmente è parte della nostra curiosità animale, anche come tentativo di difesa nell'ambiente, più o meno ostile, se sconosciuto.
L'immagine "globale", per l'uomo (e anche per le api? o le rondini?..), è come un giro di valzer a 360°, durante il quale si esplora velocemente l'"intorno", vicino e lontano, mentre noi siamo al centro, siamo il fulcro che i romantici come Fussli definivano addirittura divino.
Il "Panorama", in fotografia, è così definito da Luigi Gioppi, nel suo "Dizionario Fotografico" (Hoepli, Milano 1892, p. 398):

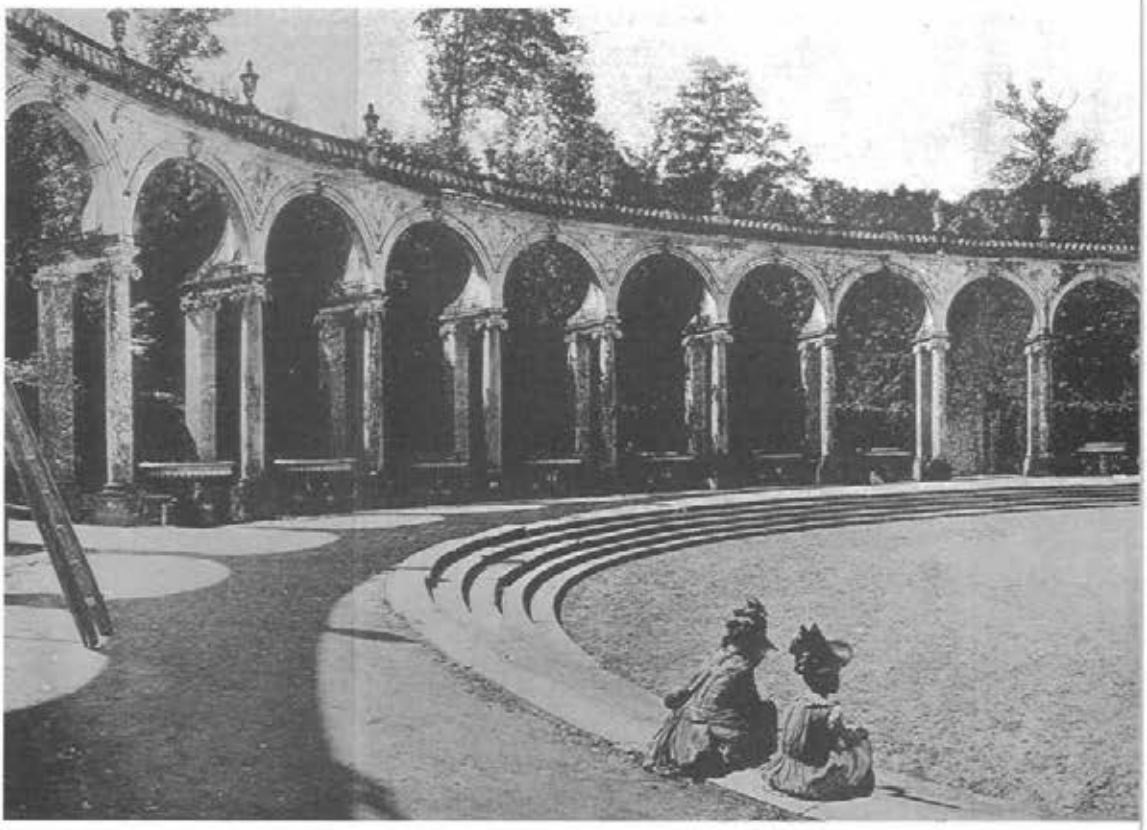
è "La riproduzione di vedute panoramiche, tali che abbracciano angoli grandissimi, oltre ai 90° occorrendo si eseguisce tanto cogli apparecchi comuni riproducendo una dopo l'altra le diverse parti delle vedute e raccordandole poi con ogni cura al momento della stampa, quanto cogli apparecchi speciali panoramici come il cilindrografo Moëssard, o quelli Liesegang, Johnson ed Harrison, Benoist, Damoizeau, ecc."
Ma l'idea del Panorama è precedente alla invenzione della fotografia; il termine Panorama precisa Silvia Bordini, che ha scritto una esaustiva "Storia del Panorama"[1], "venne coniato intorno al 1790, unendo due etimi greci, *pan* e *orao*, tradotti come 'veduta della totalità'".
Nel Panorama – che era dipinto con speciali vernici, su enormi tele, anche di centocinquanta metri di lunghezza e cinque di altezza, disposte in modo circolare in ambienti appositamente costruiti –, "si compendiavano alcune delle caratteristiche fondamentali, quali la veduta topografica, l'effetto illuministico di un nuovo tipo di immagine pittorica...", osservava un critico d'arte francese, E.F. Miel, come ricorda la Bordini[2].





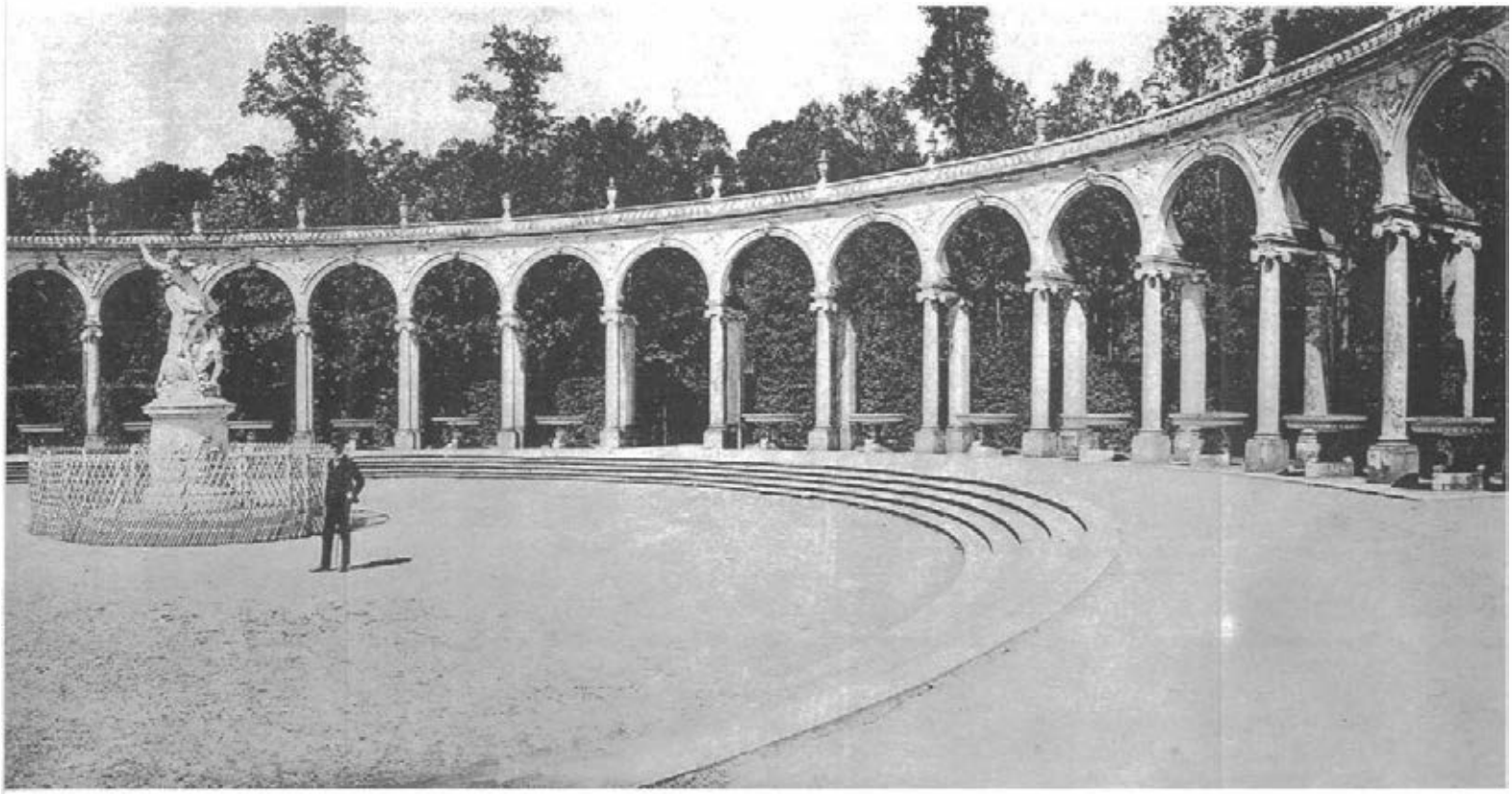
L. Jansche e Karl Post
Panorama di Vienna
1806

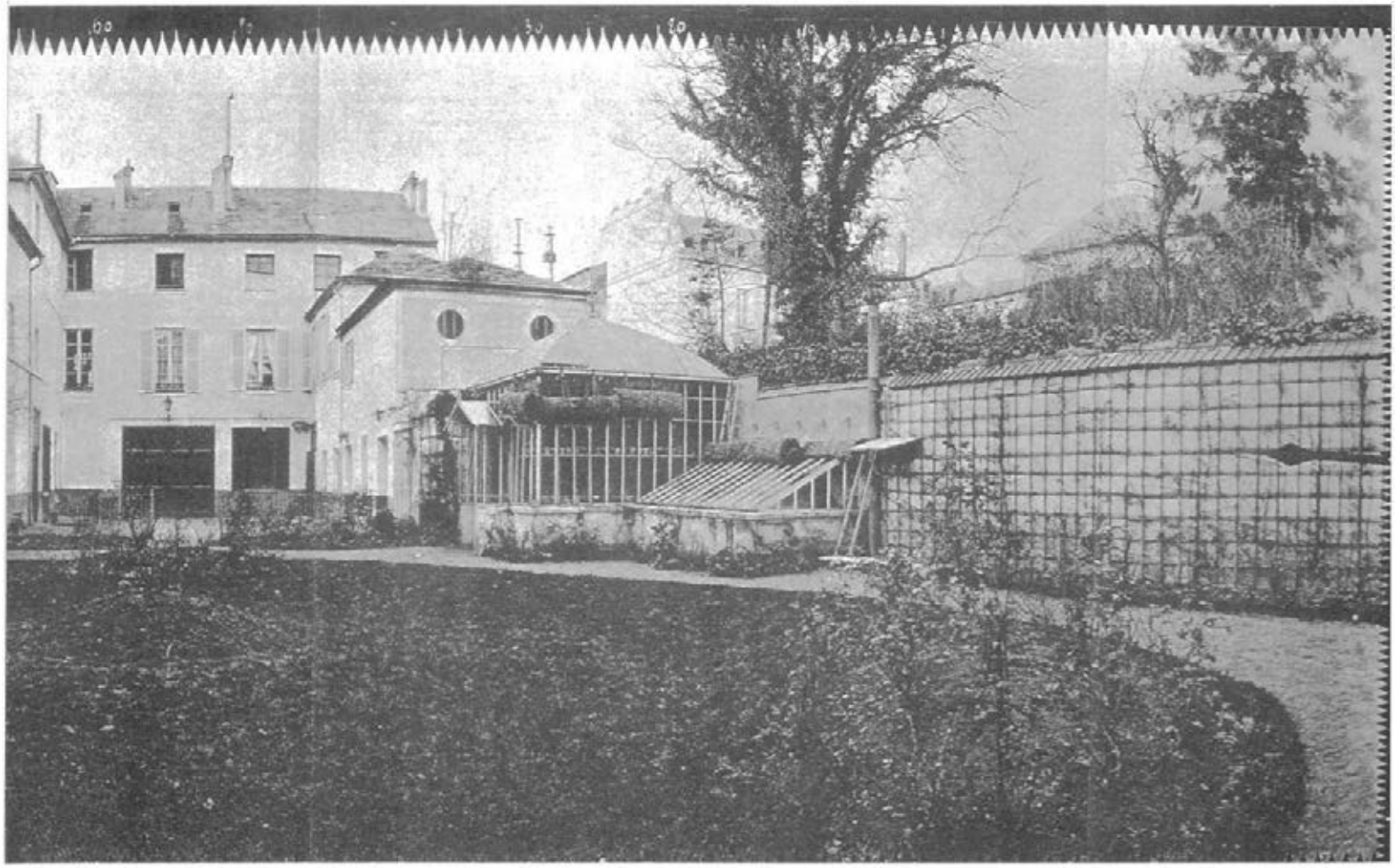
Francesco Bonaldi
Panoramica di Udine
1860 ca. (Udine, Musei Civici)



P. Moëssard
Parigi
1888
fotografia a 140°,
ripresa con il "Cylindrographe"

P. Moëssard
Dintorni di Parigi
1888
fotografia a 140°,
ripresa con il "Cylindrographe"





Si trattava non soltanto di "un nuovo tipo di immagine pittorica", ma di un nuovo modo di vedere e percepire più velocemente il territorio, di "vedere il mondo", avviato proprio dalla modernità tecnologica, locomotive e mongolfiere complici.
Già Canaletto o Bellotto avevano adattato l'uso della "camera ottica" proprio a questo scopo, can un occhio persino scandalosamente moderno (secondo Ruskin, che non apprezzava troppo quelle "cartoline" giganti), pur senza arrivare al panorama globale, ma certamente ampliando il campo visivo, offrendo allo sguardo un'idea nuova di spazio, infine metafisico piuttosto che realistico; basti ricordare la veduta del bacino San Marco a Venezia, da Punta della Dogana, all'incirca di 120°.

La veduta a 360°, ossia il massimo della panoramicità, venne comunque brevettata il 19 giugno 1787 a Londra, dal pittore Robert Barker di Edimburgo, con il termine, poi ribattezzato in "Panoprama", "Nature à coup d'oeil"[3].
Con l'avvento della fotografia, la possibilità di ottenere immagini non soltanto estese e prospetticamente corrette, come era già possibile con la "camera ottica", bensì nitide nei particolari e ancor più verosimili (si pensi ai "Panoramas" di Langlois e poi ai "Dioramas" di Bouton-Daguerre, i primi nel 1822, visibili al Bois de Boulogne, per pochi centesimi di franco), sollecitò anche la connessione topografica, a quel tempo soprattutto per la cartografia militare avviata in Francia dal colonnello Laussedat, nel 1850.
In Italia, il primo a realizzare una fotogrammetria terrestre ad ampio arco, fu l'ingegnere Pio Paganini, che per conto dell'Istituto Geografico Militare, ottenne un'immagine della Cava delle Colonnate sulle Alpi Apuane, nel 1878, nell'estensione di nove chilometri alla scala di 1/25000.
Non si trattava certamente di una prospettiva "curiosa", come osserva Manlio Brusatin, ossia di "una anamorfosi che deformava volutamente i soggetti rappresentati per ricomporre le immagini riconoscibili secondo un punto di vista preciso e orientato[4], ma di un insieme illusoriamente documentale, simile al "vero", se si considera l'immobilità dell'occhio e del punto vista, che l'uomo però non sopporta fisiologicamente quindi esclude.

Problemi di percezione visiva, di codici di percezione, senza i quali l'uomo non riuscirebbe neppure a orientarsi, e perciò la fotografia sembra addirittura risolutiva; ma anche la Fotografia, invece, ha un suo codice.
"Il disagio provocato dall'effetto delle vedute ad ampio raggio – scrive Gombrich –, indica tuttavia che noi desideriamo qualcos'altro. Vogliamo che le rappresentazioni prospettiche condividano con le mappe determinate caratteristiche. In altre parole, non vogliamo che esse funzionino soltanto in scatole d'osservazione predisposte per uno sguardo monoculare da un punto fisso, ma che, molto similmente alle mappe, comunichino la loro informazione anche ad un occhio mobile ed esaminatore"[5].
La differenza tra una fotografia ripresa al grandangolare o con un obiettivo normale, continua Gombrich, "è una differenza psicologica"[6]; il cittadino, commenta inoltre Renzo Dubbini nel panorama si trova il centro ottico-geometrico della città[7], e ciò provvisoriamente gli basta.

La fotografia incentivò le ricerche sulla percezione delle immagini, già avviate prima, basti ricordare lo "stereoscopio", per la visione tridimensionale, o tutti i marchingegni del precinema, riadattati con la fotografia stessa, che offrì nuove illusioni di realtà, nell'ipotesi fantascientifica di poter istituire il "doppio" della realtà stessa, come oggi illude la realtà virtuale e non sappiamo ciò che ci attende, nella nostra esaltante Era dell'Iconismo.

Tra le invenzioni più significative nella storia della fotografia del XIX secolo, con lo scopo di ottenere immagini panoramiche unitarie e non composte a mosaico, in successione di vedute, c'è senz'altro il "Cylindrographe photographique" di Paul Moëssard, strumento di ripresa contemporaneo pressappoco al "Cylindrographe topographique", sempre del Moëssard, al "Cyclographe" di Damoizeau, alla "Plachette photographique" del Chevalier, e anche al "Photorama" dei Lumière, che comprendeva ben dodici obiettivi rotanti, con cui i geniali fratelli di Lione, intendevano ottenere pellicole cinematografiche con effetto panoramico totale.
Dalla prima panoramica dagherrotipica di Frederic von Martens (3 e 3/4 x 12 e 1/2 pollici), una veduta della Senna dal Louvre, che è del 1846, a questi sofisticati risultati *fin de siécle*, c'è tutta la storia della tecnica fotografica della seconda metà del XIX secolo.

Presentiamo quindi ai nostri lettori, in fac-simile, alcune pagine del raro volume di Moëssard (*Le Cylindrographe, Appareil Panoramique*, Gauthier-Villars et Fils, Paris 1889), conservato nella biblioteca di Italo Zannier, con le singolari e in parte inedite illustrazioni, che in originale sono stampate in collotipia. ■

Note

[1] S. Bordini, *Storia del panorama*, Officina, Roma 1984, p. 9
[2] Idem, p. 13
[3] Idem p. 13
[4] M. Brusatin, *Storia delle immagini*, Einaudi, Torino 1989, p. 75
[5] E.H. Gombrich, *L'immagine e l'occhio*, Einaudi, Torino 1985, p. 245
[6] Idem, p. 246
[7] R. Dubbini, *Geografie dello sguardo*, Einaudi, Torino 1994, p. 63

BIBLIOTHÈQUE PHOTOGRAPHIQUE.

LE

CYLINDROGRAPHE

APPAREIL PANORAMIQUE,

PAR

P. MOËSSARD,
Commandant du Génie breveté, attaché au Service géographique de l'Armée.

PREMIÈRE PARTIE.

LE CYLINDROGRAPHE PHOTOGRAPHIQUE.

CHAMBRE UNIVERSELLE POUR PORTRAITS, GROUPES, PAYSAGES ET PANORAMAS.

PARIS,
GAUTHIER-VILLARS ET FILS, IMPRIMEURS-LIBRAIRES,
ÉDITEURS DE LA BIBLIOTHÈQUE PHOTOGRAPHIQUE,
55, Quai des Grands-Augustins.

1889

(Tous droits réservés.)

AVANT-PROPOS.

Ce petit Ouvrage est divisé en deux Parties.

Dans la première, intitulée : *Le cylindrographe photographique*, l'appareil est étudié spécialement au point de vue pittoresque et photographique. C'est là qu'on trouvera exposés le principe théorique sur lequel il est fondé, sa description détaillée, son mode d'emploi, les applications variées auxquelles il se prête selon qu'on veut tirer un panorama complet, une vue d'étendue quelconque, des groupes ou des portraits séparés ; la mesure du temps de pose et la manière de le faire varier à volonté en deux points quelconques d'un même cliché ; la possibilité de réduire la pose à une fraction minime de seconde ($\frac{1}{100}$ et au-dessous) pour avoir des instantanées de toutes dimensions, sans rien changer à la chambre et sans employer d'obturateurs plus ou moins com-

pliqués et plus ou moins pratiques ; enfin quelques exemples curieux des résultats que l'on obtient en inclinant ou en renversant l'axe de l'appareil.

Cette première Partie se termine par la description des divers modèles de cylindrographes.

La seconde Partie, sous le titre : *Le cylindrographe topographique*, est consacrée aux applications de l'appareil aux levés topographiques et aux mesures de précision en général. Après le rappel succinct des principes fondamentaux sur lesquels reposent toutes les opérations topographiques, et des essais divers qui ont déjà été tentés pour appliquer la Photographie à ces opérations, l'auteur signale les inconvénients pratiques que présente, dans cet ordre d'idées, la perspective plane, inconvénients qui disparaissent dès qu'à ce genre de perspective on substitue la perspective cylindrique, telle que la donne le cylindrographe. Suit la description des dispositifs simples dont l'adjonction suffit à transformer en appareil de mesure d'une grande précision la chambre décrite en détail dans la première Partie. La méthode de construction du canevas d'un levé et de calcul des cotes de proche en proche une fois exposée, on passe à la seconde série de travaux dont se com-

pose tout levé, au relèvement et à la mise en place des détails ; et là encore on prouve, par la comparaison de résultats typiques fournis par la Photographie plane et par la Photographie cylindrique, combien ces derniers sont supérieurs, plus vrais, plus conformes à l'impression que donne la nature, plus aisés à mettre en œuvre et à interpréter géométriquement.

La façon de combiner les renseignements photographiques avec les croquis pris sur le terrain, de contrôler et de compléter les uns par les autres, pour arriver à un levé irréprochable, sert de conclusion à l'Ouvrage.

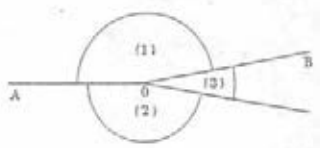
LE

CYLINDROGRAPHE

PHOTOGRAPHIQUE.

Le *cylindrographe* est une chambre photographique portative qui, mise en station au point O (*fig.* 1), donne l'image de tous les objets situés

Fig. 1.



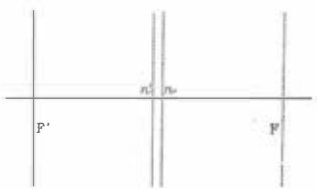
dans le secteur AOB, de 170° d'ouverture, de telle sorte que le *panorama complet* du point O n'exige que deux clichés (1) et (2) égaux et une fraction (3) de 20° de champ environ.

Principe de l'instrument.

Rappel de quelques propriétés des lentilles épaisses (*fig.* 2). — Toute combinaison de len-

tilles, telle qu'un objectif photographique, peut, au point de vue théorique, être représentée par une lentille unique, produisant sur les rayons lumineux les mêmes effets que la combinaison donnée (théorie des lentilles épaisses de Gauss). Cette lentille sera complètement définie par ses

Fig. 2.



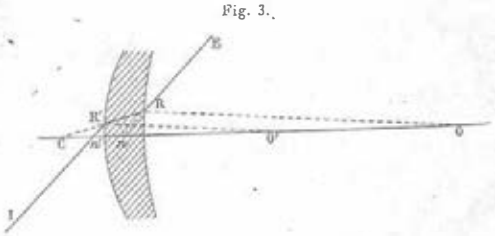
deux plans focaux principaux F, F′ (*fig.* 2) et par ses deux points nodaux *n* et *n′*.

1° Tout pinceau de rayons parallèles tombant sur une lentille forme son foyer sur le *plan focal principal,* et inversement tout pinceau issu d'un point du plan focal principal donne naissance à un faisceau émergent de rayons parallèles.

2° Soient une lentille (*fig.* 3), OR et O′R′ deux rayons de courbure parallèles, C le *centre optique,* IR′ un rayon incident, RE le rayon émergent cor-

respondant, parallèle à IR′; les deux points *n* et *n′* sont les *points nodaux,* dont la position sur l'axe ne varie pas tant que l'angle d'incidence des rayons lumineux n'est pas trop grand. Donc, quand un rayon incident passe, réellement ou virtuellement, par le point nodal d'incidence *n′*, le rayon émer-

Fig. 3.

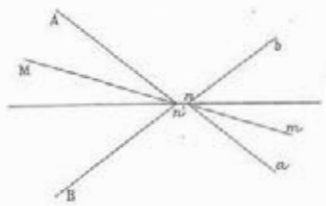


gent, auquel il donne naissance, lui est parallèle et passe, réellement ou virtuellement, par le point nodal d'émergence *n*.

3° Tous les objets de la nature compris dans un angle A*n′*B (*fig.* 4), dont le sommet est le point nodal d'incidence d'une lentille *nn′*, donnent naissance à des images réelles renversées, comprises dans l'angle *anb* formé par *nb* parallèle à B*n′* et *na* parallèle à A*n′*; l'image *m* d'un point quelconque M se trouve sur *nm* parallèle à M*n′*.

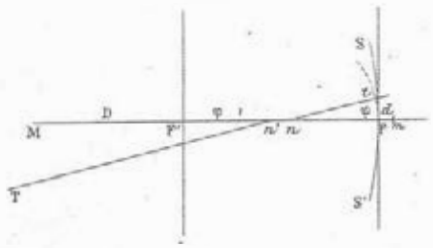
Donc n est le *point de vue* de la perspective amb; c'est en n qu'il convient de placer l'œil quand on regarde l'image amb, pour obtenir la

Fig. 4.



restitution parfaite de la nature AMB, telle qu'elle apparaît du point n'. n et n' sont les *points de vue conjugués*.

Fig. 5.



4° Soient φ la distance focale principale $nF = n'F'$ (*fig.* 5), D et d les distances MF' et mF qui séparent l'objet et son image des foyers principaux;

on a la relation fondamentale

$$D d = \varphi^2.$$

Si donc $D = p \times \varphi$, on aura $d = \frac{\varphi}{p}$.

Donc, quand D sera égal à 10 fois, 100 fois la distance focale, d sera égal à $\frac{1}{10}$, à $\frac{1}{100}$ de cette même distance; et D croissant, d deviendra rapidement négligeable, étant donné surtout que l'objectif que l'on emploie aura toujours une profondeur de foyer supérieure à cette petite longueur.

Ainsi, pour $\varphi = 15^{cm}$ et $D = 15^{m}$, d sera égal à $1^{mm},5$, bien inférieur à la profondeur de foyer qui est toujours de 3^{mm} à 4^{mm} au moins.

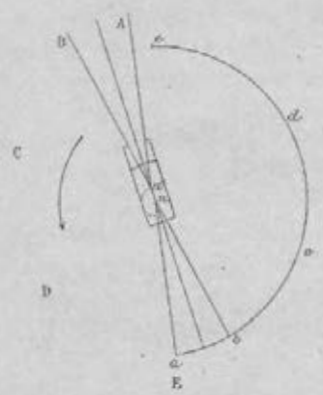
Nous admettrons donc, dans tout ce qui va suivre, que cette distance d est nulle, et que l'image m se forme en F, foyer principal de l'objectif.

Pour les mêmes raisons, nous pourrons admettre sans erreur sensible que l'image d'un point T, si l'angle Mn'T n'est pas trop grand, se forme en t, tel que $nt = nF = \varphi$. Cette hypothèse est d'autant plus proche de la vérité que le lieu des foyers des faisceaux de rayons incidents parallèles n'est pas en réalité une ligne droite, et que le soi-disant plan focal principal n'est pas un plan, mais bien

une surface SS' de forme variable, mais toujours concave par rapport au point n.

Ceci posé, soit un objectif nn' (*fig.* 6) à champ limité, An'B : l'image de ce secteur An'B se formera sur l'arc de cercle ab, de centre n et de rayon φ. Si je suppose que cet objectif tourne horizontalement autour d'un axe vertical passant par le point n, l'image ab reste immobile, puisque le point de

Fig. 6.



vue n ne bouge pas et que, le déplacement de n' étant négligeable par rapport à la distance des objets A, B, les rayons issus de n ne varient pas non

plus en direction. A mesure que l'objectif, et par conséquent l'angle de champ An'B, se déplace, les objets situés entre B, C, D, E, ... viennent successivement former leur image sur l'arc de cercle $bcde$, image qui reste de même immobile pendant la rotation; et, quand l'objectif a accompli une demi-révolution à peu près, tout ce qui est situé dans le demi-tour d'horizon ABCDE a formé son image sur $abcde$ et cette image, toujours immobile, a subsisté d'autant plus longtemps que la vitesse de rotation a été moindre. Si l'on ramène par un mouvement inverse l'objectif à son point de départ, le même fait se reproduira, l'image se formera sur $edcba$ identiquement la même que précédemment, et cette seconde impression lumineuse se superposera exactement à la première; et cela autant de fois que l'on recommencera la même manœuvre.

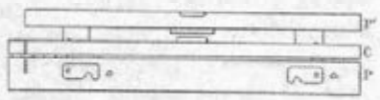
Si maintenant je suppose enroulée sur le demi-cylindre de révolution de base $abcde$ une pellicule photographique sensible, ces impressions lumineuses engendreront une figure qui sera la *perspective cylindrique du demi-tour d'horizon* ABCDE.

C'est là le principe du cylindrographe.

Description de l'appareil.

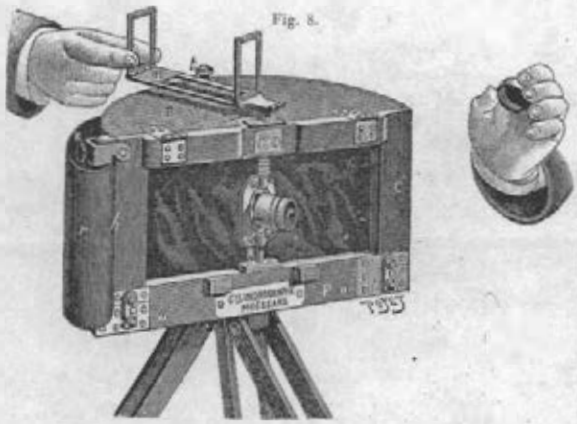
Le cylindrographe se compose essentiellement dedeux demi-cercles en bois, égaux et horizontaux,

Fig. 7.



le *plancher* P et le *plafond* P', réunis sur leur

Fig. 8.



diamètre par un *cadre* vertical en bois C (*fig.* 7 et 8).

Ces trois pièces, assemblées à charnière, se replient l'une sur l'autre pour le transport (*fig.* 7); pour la pose, elles se montent sur un pied de campagne; deux crochets *c* (*fig.* 8) les fixent dans la position voulue; une *tringle de laiton t*, réunissant à l'arrière le plafond et le plancher, assure la solidité de l'ensemble.

L'*objectif*, suspendu au centre du cadre, est porté par un *axe de rotation* vertical R, qui est actionné par une *manivelle m* horizontale, placée au-dessus du plafond, munie de deux *pinnules* verticales donnant le champ de l'appareil et réunie à l'axe par une charnière. La *planchette porte-objectif* et l'axe de rotation ne sont reliés que par quatre *vis de réglage* à tête carrée, qui permettent de faire avancer ou reculer l'objectif sur l'axe.

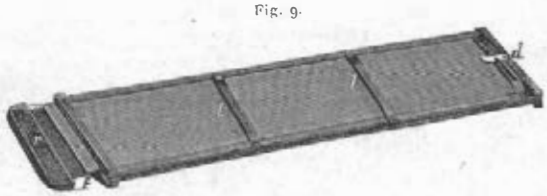
Pour toute position de la manivelle, l'espace embrassé en hauteur et en largeur par le regard dirigé par les deux pinnules représente le secteur A*n'*B (*fig.* 6), le *champ momentané* de l'appareil, c'est-à-dire toute l'étendue dont l'image se forme à cet instant en *ab* sur la pellicule sensible.

Cet axe et l'objectif qu'il porte peuvent, dans certains modèles, être montés ou descendus et

fixés à diverses hauteurs à l'aide de *crans* et d'un *verrou* d'arrêt, de façon à décentrer l'image et à gagner du terrain vers le haut ou vers le bas.

Un ample *voile* noir opaque, fait d'une double étoffe caoutchoutée, intercepte le jour entre le cadre et l'objectif, sans gêner les mouvements de ce dernier.

Fig. 9.



En avant de l'objectif, et monté à frottement dur et à baïonnette sur sa monture, se place un *tube* en laiton *p*, dit *parasoleil*, de 4^{cm} à 5^{cm} de long, muni d'une fente dans laquelle on glisse des diaphragmes, dits *diaphragmes antérieurs*, de forme variée, dont nous étudierons plus loin le rôle important (*voir* p. 23, 30 et 33).

Le *châssis porte-pellicule* (*fig.* 9) est formé d'un rectangle en matière élastique, fermé dessus et dessous par deux *rideaux* cartonnés, opaques

et flexibles, le *rideau de pose r* et le *rideau de fond f*; deux ou trois pièces de laiton mince *l* maintiennent en dessous l'écartement des deux longs côtés du rectangle; les rideaux glissent dans des coulisses pratiquées dans la face interne du rectangle. Un *crochet* double *d*, dont l'axe traverse la monture du châssis, ferme les deux rideaux ensemble.

Le châssis, pour la pose, se loge dans une rainure comprise, au bord du plafond et du plancher, entre la bande de cuivre qui cercle ces deux pièces et un bourrelet en bois intérieur *b* de 1^{cm} de saillie, parallèle à cette bande; le bout fermé du châssis s'appuie dans un logement pratiqué dans le montant de droite du cadre; l'extrémité libre du rideau de pose traverse une fente *h* pratiquée dans l'autre montant du cadre, et peut être saisie et tirée du dehors. Dans cette position, le châssis, sous sa forme cylindrique, ferme hermétiquement la chambre entre le cadre, le plafond et le plancher.

Réglage du cylindrographe.

Régler le cylindrographe, c'est amener le point nodal d'émergence de l'objectif sur l'axe de rota-

En terminant, nous émettons un vœu : c'est que toute photographie porte l'indication de la distance du point de vue exact ainsi que de la tolérance relative à la position de l'œil; ces nombres peuvent être calculés facilement dans chaque cas par les formules ou les Tableaux ci-dessus. Ce renseignement serait précieux, soit pour l'examen direct du positif, soit pour la détermination des erreurs commises et le rétablissement de la perspective exacte.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

Pages

PRÉFACE V
AVANT-PROPOS 1

CHAPITRE I.

Perspective géométrique et restitution dans l'espace dans le cas d'un objectif simple.

Formation de la perspective géométrique et point de vue exact 5
Inconvénients d'une mauvaise position de l'œil 9
1° Erreur sur la distance 9
Variation de la distance de l'objet 12
Variation de la distance du point de vue exact 16
Variation de la distance de vision 20
Expression de l'allongement et du raccourcissement provenant de l'erreur sur la distance 21
2° Erreur angulaire 23
Conditions de la vision distincte 25
Tolérance de position de l'œil 27

CHAPITRE II.

Perspective géométrique et restitution dans le cas d'un objectif composé.

Combinaison convergente à image renversée 34
Combinaison convergente à image redressée 38
Combinaison convergente-divergente 42

CHAPITRE III.

Application des principes précédents

Pages.

Distance focale et format 44
Tableaux d'erreurs sur la distance 47
Tableau d'allongement et de raccourcissement 50
Tableau d'erreur angulaire 52
Moyens de ramener les négatifs et les positifs à une perspective exacte 53
Amplification du cliché 55
Amplification du positif par projection 57
Vue au moyen de la loupe 57

CHAPITRE IV.

Influence des détails et des teintes.

Visibilité des détails 59
Formation des teintes 62
Influence de l'objet 63
Influence de l'objectif 63
Influence de la surface sensible 64
Influence de la pose et du développement 66
Influence du tirage du positif 67
CONCLUSION 69

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

Paris. — Imp. Gauthier-Villars et fils, 55, quai des Grands-Augustins.

L'ULTIMA BUONA AZIONE DELLA FOTOGRAFIA

SARA FILIPPIN

Un salvataggio fortuito, e casuale purtroppo, ha consentito di donare al *Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei* dell'Università di Pavia, l'archivio documentale di una poetessa e tragediografa di origine abruzzese, Fernanda Regàlia Fassy, vissuta a Treviso per quasi un ventennio[1]. Un nome conosciuto qui solo ai pochi che le furono vicini in quegli ultimi anni della sua vita passati nella casa-albergo Salce, e ancora la ricordano: «Gran signora... era bellissima...». Raccontano del "salotto culturale" dell'istituto di cui era una delle più vivaci animatrici, e delle frequenti schermaglie verbali con Gino Cavalieri, che occupava una stanza attigua alla sua e tentava di imitarne i modi ricercati e la gestualità, affascinato e invidioso di lei, che lo sdegnava delusa che «un uomo di tanto talento avesse atteggiamenti così rozzi».

Attrice cinematografica fin dal 1915, poi di teatro (per citare qualche nome, lavorò con Ettore Petrolini, Odoardo Spadaro, Ruggero Ruggeri, Paola Borboni) raccontava di sé – trasfigurando il ricordo con l'invenzione letteraria – che, giovanissima, i genitori vollero investire sulla sua bellezza per risollevare le sorti economiche famigliari, e nei giorni di festa, la agghindavano con gli abiti migliori e la "esponevano" alla vista dei nobili e facoltosi ospiti di quella casa, finché non giunse colui che la impalmò con tutta la pompa e la ricchezza che la situazione richiedeva. Frequentatrice quindi dei circoli culturali e mondani, vincitrice di parecchi premi letterari, presente in alcune antologie, i suoi versi furono tradotti in varie lingue, perfino il russo e il greco, ed ebbe pubblicate le sue opere persino ad Haiti. Di lei parlarono i critici allora più noti affiancandola a Saffo, Vittoria Colonna, Gaspara Stampa, Veronica Gambara, ed a Emily Dickinson, alla Woolf, alla Mansfield.

I documenti ritrovati, raccolti e ordinati da lei stessa e da un amico devoto, con la cura minuziosa che la nostalgia può a volte suggerire – manoscritti, lettere, traduzioni, una dettagliata rassegna di recensioni letterarie – ci danno una visione, se non dei fermenti poetici più innovativi, di una maniera letteraria vitale ancora negli anni '60 ai '70, che concepiva la poesia e l'arte come "realismo lirico", purificazione, ma non travisamento della realtà; maniera praticata dalla Fassy in forma sintetica e incisiva e, per giudizio unanime, con una qualità tecnica elevata.

Boa luminosa di questo salvataggio è stata un piccolo nucleo fotografico che ci ha spinto a curiosare su questa figura misteriosa: alcune stampe positive, un'autochrome e alcuni negativi, tutti ritratti di lei, nonché pochi altri positivi di cerimonie delle quali è stata protagonista. Questi ultimi (formato 18x24), riguardano avvenimenti degli anni '50 e furono realizzati in parte dalla Publifoto, e in parte da un'altra meno nota Agenzia Bozzato Photo Service di Giulio Salaroli, ambedue di Milano. Anonimi e senza data i quattro negativi (uno di formato 18x24, tre di formato 13x18), tre

Giulio Salaroli
Premio Madonnina. Medaglia d'oro a F. Regàlia Fassy.
Agenzia Bozzato Photo Service, Milano
Stampa positiva. Formato dell'originale: 18x24 cm

Autore non indicato
Ritratto di Fernanda Regàlia Fassy
Autochrome
Formato dell'originale: 13x18 cm

Mario Castagneri
Ritratto di Fernanda Regàlia Fassy
Milano – Formato dell'originale: 18x24 cm

Fot. Baccarini
Ritratto di Fernanda Regàlia Fassy
Milano – Formato dell'originale: 18x24 cm

dei sei ritratti positivi, e l'autochrome (13x18), tutti in ottime condizioni di conservazione e realizzati con grande cura e maestria da uno o più studi fotografici che, a giudicare dagli arredi e dai fondali, dovevano essere rinomati e servire una clientela di alto rango. In due dei negativi e in un bell'ovale virato seppia, lei ritratta a mezzo busto, recita un atteggiamento dolce e remissivo, con un occhio a certe eroine ottocentesche; un terzo negativo – definito "collo Pierrette" in un appunto manoscritto – cura essenzialmente valori formali e luministici; cerimonia d'ambiente in due ritratti positivi a figura intera (di uno è presente anche il negativo) ricchi di mezzi toni, che ci mostrano la Fassy in costume "Stuarda", e con velluti e piume di struzzo, in studi dagli arredi molto raffinati. In un positivo, il fotografo Baccarini[2] gioca con i riflessi, le sfocature appena accennate, e un effetto di mosso che colloquia con la trasparenza del tulle (suo è anche uno dei due ritratti precedenti), e interpreta così l'impertinenza dello sguardo del suo soggetto. La stampa all'olio firmata da Mario Castagneri è (naturalmente) sulla scia pittorialista, forse un ritratto in costume di scena, con dei morbidissimi toni bruni. Infine, l'autochrome, uno dei pezzi più interessanti, collocabile cronologicamente verso la metà degli anni dieci. È splendidamente eseguita, cromaticamente molto equilibrata, anche nella resa dell'incarnato, e di ottima trasparenza (qualità non pienamente apprezzabili in stampa). Il tempo di posa non brevissimo ha consigliato l'uso di un sostegno per il braccio, ma ha anche consentito la scelta del leggerissimo effetto di movimento nel tamburello, scelta cosciente che rimanda ad alcuni tentativi delle avanguardie artistiche e fotografiche del periodo.
Anche qui si è indotti a pensare ad un ottimo fotografo, un

provetto "autocromista". Sfogliando le riviste dell'epoca è facile, infatti, rendersi conto che almeno agli inizi «...ottenere dei buoni resultati diventava proprio un giuoco d'azzardo...»[3]. Era fondamentale seguire scrupolosamente le istruzioni fornite dal produttore, determinare con precisione il tempo di posa e la qualità della luce che impressionava la lastra; e ciò richiedeva esperienza e professionalità, pena l'ottenimento di immagini con colori non reali, bluastre, oppure scure e opache.
Ci piace chiudere con una citazione di Edoardo Bertone di Sambuy, dalla *Fotografia Artistica*, che evoca tutto il fascino esercitato allora dalle autochromes e insieme anche un gusto e un ambiente che ci pare di avere intravisto tra i vecchi fogli e le splendide fotografie della Fassy: «... car, en y voyant le vrai avec ses couleurs, nos prétentions augmentent, et nous en exigeons davantage. L'on agit de même avec une maîtresse dès qu'elle vous accorde quelques petites faveurs: cela rentre dans la nature humaine»[4]. ■

Autore non indicato
Ritratto di Fernanda Regàlia Fassy
(detto "collo Pierrette")
Inversione digitale da negativo su vetro
Formato dell'originale: 13x18 cm

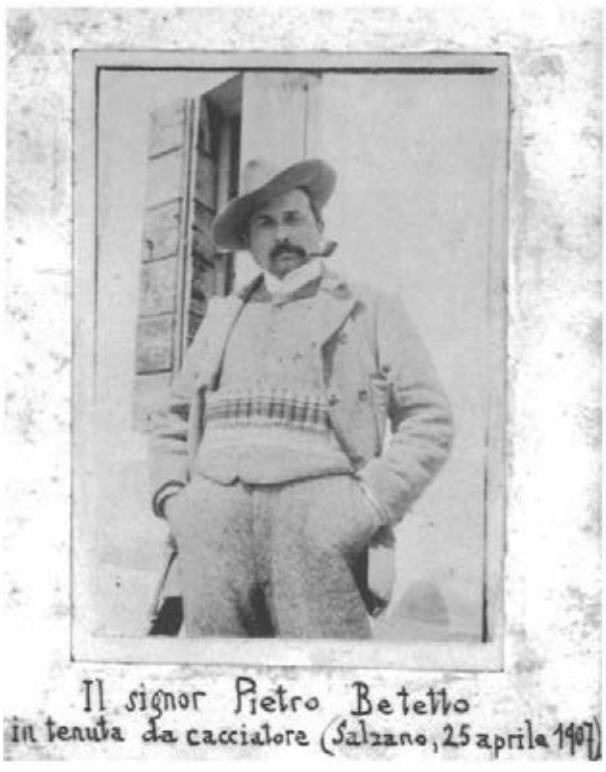
Note

[1] Fernanda Regàlia Fassy, al secolo Fernanda Pollonara, era nata a Roma, da famiglia abruzzese, il 27.09.1898; morì a Treviso il 25.06.1991.
[2] Si tratta, molto plausibilmente, dello stesso Baccarini, milanese, che due decenni dopo illustrerà, con Vender, Veronesi e Galimberti, il libro di Altredo Ornano *Il ritratto in fotografia*, Milano, Poligono, 1945.
[3] H. Kühn, *Appunti sulla tecnica del processo autocromo*, in *Bullettino della Società Fotografica Italiana*, Anno 1907, pag. 361.
[4] E. de Sambuy, *Notes sur l'usage des plaques autochromes*, in *La Fotografia Artistica*, n. 1, Anno 1908, pag. 8.

Un libro, un fotografo
Pietro Betetto

PIETRO BETETTO (1871-1942)
FOTOGRAFO A SALZANO
A cura di: *Quirino Bortolato, Fabrizio Masiero, Ivone Venturini*
Introduzione di *Italo Zannier*
Elaborati grafici di *Nicola Barbiero*
Amministrazione Comunale di Salzano – 2002

Il "potentissimo" Pietro Betetto, come si definisce ironicamente in uno dei suoi autoritratti, si sarebbe certamente compiaciuto di essere il protagonista di una pubblicazione che a Salzano (Venezia) è stata dedicata alle sue fotografie, scattate fra il 1907 ed il 1909. Il suo carattere esuberante, unito ad una robusta dose di semplicità, ne avevano fatto uno dei personaggi più conosciuti e rispettati in un paese di campagna come tanti altri, dove ogni novità era accolta con un misto di mistero, stupore e sospetto. Sta di fatto che il nostro simpatico personaggio, il "Siór Pièro" per antonomasia, grazie alle discrete disponibilità economiche derivanti dalle rendite di vasti terreni ed alla sua cultura superiore alla media, poteva esibire con orgoglio il magico fonografo, il pianoforte, il violoncello, la moto veloce e scintillante, l'esotico cavallo turco, il ricercato abbigliamento da caccia e, come se tutto ciò non bastasse... l'ultima stupefacente meraviglia della tecnica: la macchina fotografica! Manovrando con sapiente cognizione la sua Kodak Brownie n. 2, prima vera macchina fotografica "popolare", Pietro Betetto si rendeva conto di suscitare il massimo dello stupore e della curiosità nei tanti compaesani che egli non si limitava solo a ritrarre, ma induceva anche ad improvvisare spettacolari scene di delitti, o improbabili navigazioni con la "mastela sotospina" durante una inondazione.
Circa settanta fotografie di Pietro Betetto, complete di didascalie autografe, sono state recuperate a Salzano grazie alla disponibilità di molte persone, consentendo così la pubblicazione di un libro che risulta molto gradevole da sfogliare ed altrettanto interessante dal punto di vista storico per la grande quantità di informazioni che uno sguardo attento può cogliere nelle vive immagini o fra le annotazioni dell'autore.
Pietro Betetto ci presenta così lo "storico paese di Salzano" proponendo i luoghi ed i personaggi che un secolo fa caratterizzavano la vita dei nostri nonni: la grande filanda degli ebrei Romanin Jacur voluta anche dal vecchio parroco di Salzano don Giuseppe Sarto, il papa Pio X regnante proprio negli anni di cui stiamo scrivendo, la benedizione delle case da parte del parroco mons. Eugenio Bacchion, la "celebre" sagra di san Bartolomeo con l'unica giostra e le

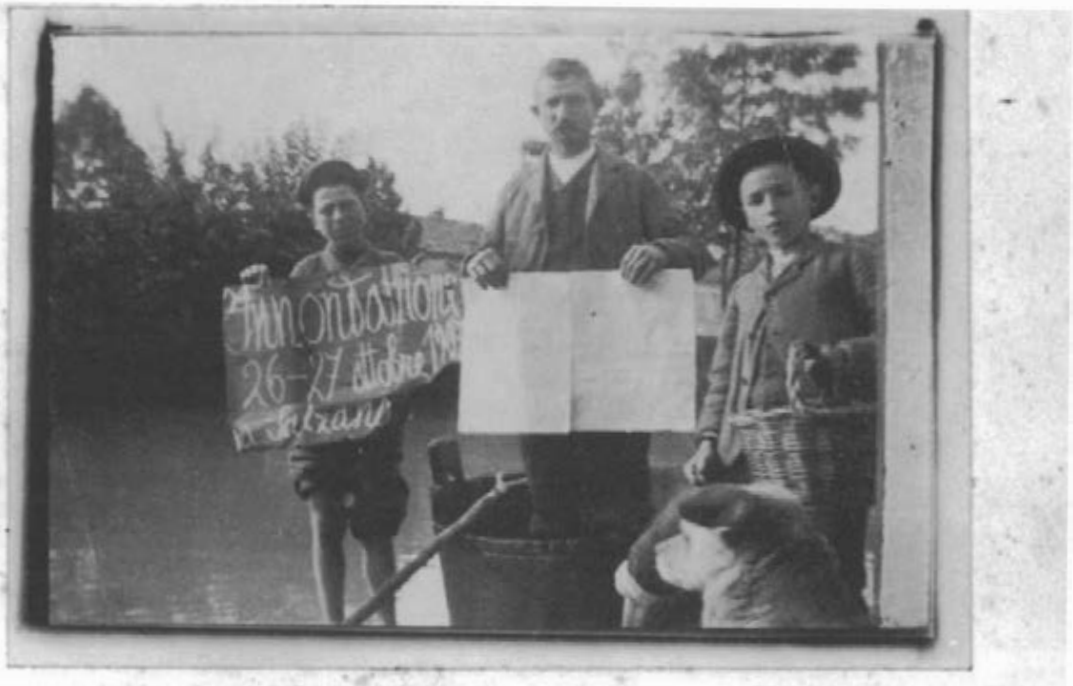

Il signor Pietro Betetto in tenuta da cacciatore (Salzano, 25 aprile 1907)

La copertina del volume
dedicato a Pietro Betetto

tipiche bancarelle, gli edifici più importanti del paese, i primi treni sulla linea della Valsugana in costruzione... Dimostrando una vera attitudine documentarista, il nostro fotoamatore salzanese provvedeva scrupolosamente a corredare le sue foto con didascalie molto dettagliate, fino ad indicare l'ora dello scatto con la precisione di un quarto d'ora. Il suo modo di descrivere le immagini è il vero ritratto del fotografo stesso, lasciando trasparire allo stesso tempo ironia e cultura, autocompiacimento ed autentico amore per il proprio paese.
Il libro, pubblicato nell'ambito delle attività dell'Associazione Culturale "Tempo e Memoria", contiene alcuni saggi introduttivi ed ampie note storiche a cura di Quirino Bortolato, Fabrizio Masiero ed Ivone Venturini, con una ricostruzione grafica del centro storico di Salzano agli inizi del '900 preparata da Nicola Barbiero.
Il successo di questa operazione culturale a Salzano conferma l'interesse attuale del pubblico per le immagini d'epoca, ma testimonia anche l'attrazione esercitata da un personaggio intelligente e bizzarro allo stesso tempo che ha voluto lasciarci le migliori testimonianze del "bel tempo perduto"... ■

Il pozzo della masseria del sign. Pietro Betetto coi buoi, che bevono nella vasca. (Da sinistra a destra) Lietta Scabello, Irma Zacchello, Margherita Orti, Angelina (Salzano 8 agosto 1907).

La trebbiatura del frumento in casa del sign. Pietro Betetto a Salzano. La vista del trebbiatoio coglioperai. La pregna era stata fatta il 9 luglio martedì. La presente trebbiatura avvenne [illegible] Questa trebbiatura poco prima della [illegible]



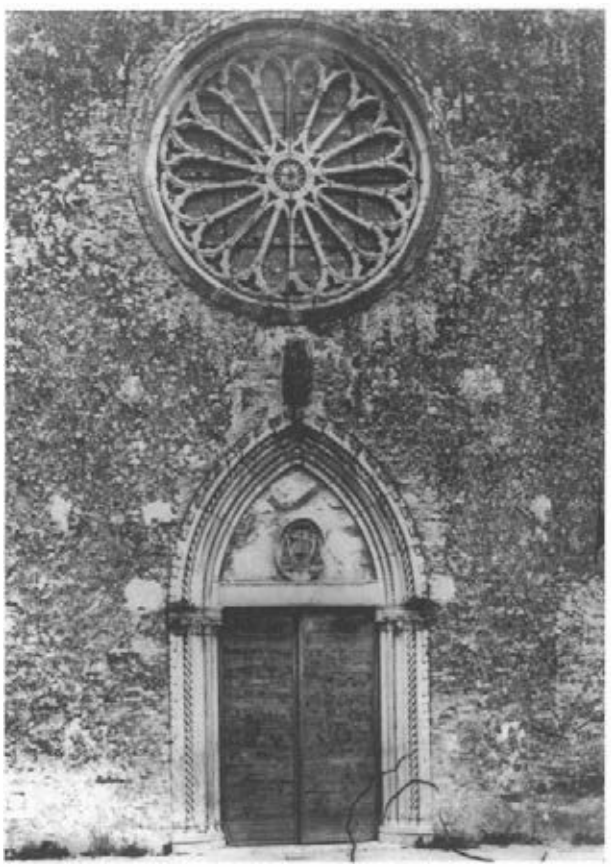
L' inondazione 26, 27, 28 ottobre 1907 a Salzano, ripetizione, ma più terribile e più lunga della recente 16 - 17 maggio 1905. L' aia del palazzo del signor Pietro Betetto inondata. Una mastela sottospina serve al trasporto delle persone. 27 ott. 1907, fra le 10 e 11 an.

La sagra di S. Bartolommeo (24 - 25 agosto 1907) nel celebre paese di Salzano. Il popolo va in chiesa. Si osservi il gruppetto delle monache presso al cam- [illegible] in fretta alla chiesa. / Salzano, 25 agosto 1907.

Don Francesco Pascotto fotografo

Paolo Zovatto

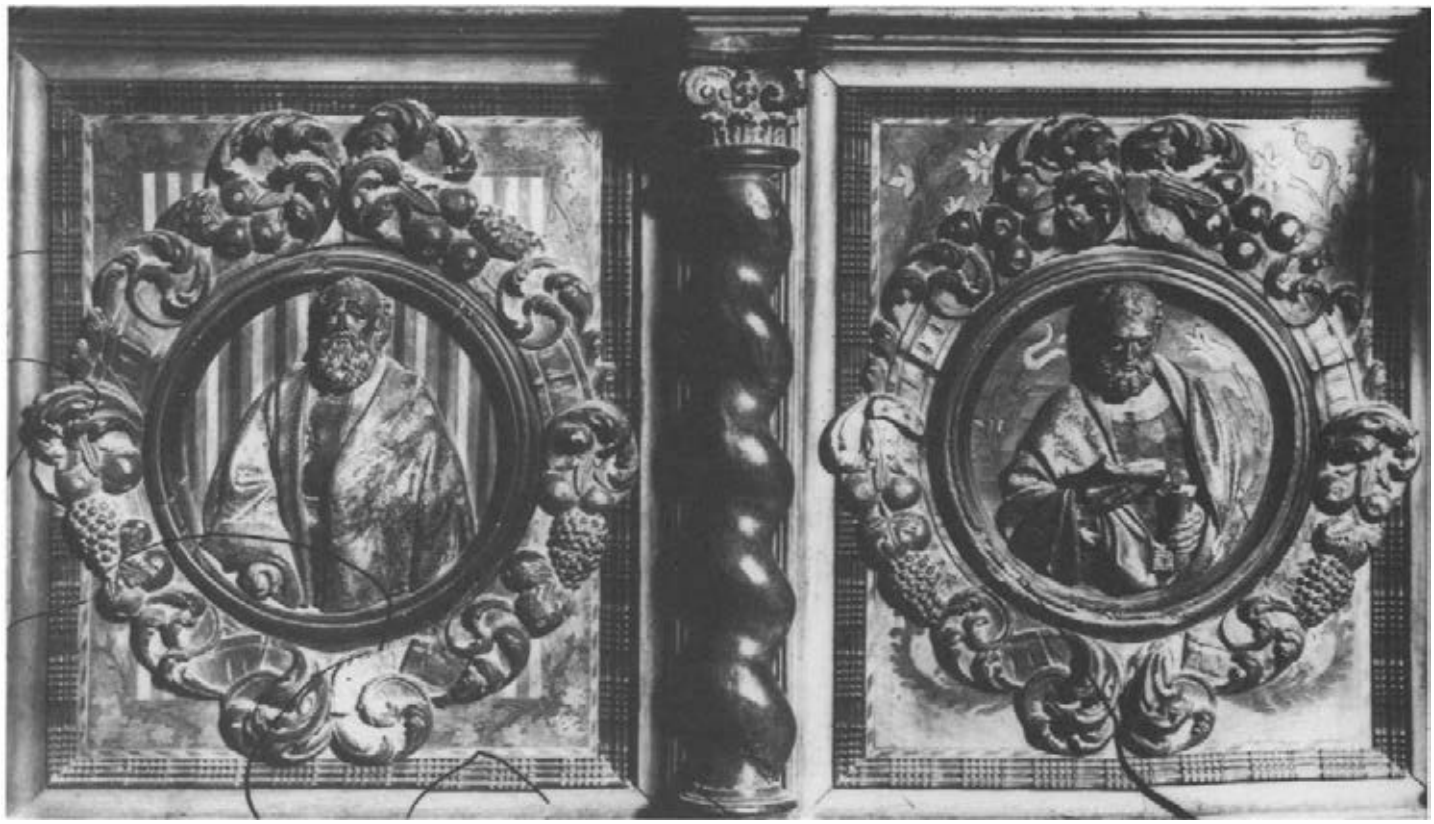
Come fotografo don Francesco era un autodidatta, aveva coltivato da sé questa passione e aveva immesso in essa il suo genio di inventore, di costruttore di congegni, elettrici o meccanici che fossero. Questa competenza era nota alle autorità ecclesiastiche, ed era apprezzata se nel 1928 il vescovo della diocesi di Concordia si rivolse a lui per un incarico importante, lungo e oneroso: fotografare tutte le opere d'arte della diocesi.
Questo lavoro era stato ordinato "Per obbedire alle disposizioni della Santa Sede e del Concilio Provinciale del Veneto..." affinché "con la massima possibile sollecitudine si dia opera alla compilazione dei cataloghi e alle fotografie di tutte le opere d'arte, nelle singole chiese, per il Museo Diocesano. Le spese necessarie all'uopo sono obbligatoriamente a carico delle Fabbricerie"; così decretava la curia vescovile. Pertanto veniva comunicato ai reverendi parroci di "Preparare tutti gli oggetti quali che possano essere – che meritino di essere elencati".
Lo scopo era evidentemente quello di inventariare il patrimonio artistico ecclesiastico al fine della sua valorizzazione e conservazione, è quasi impossibile recuperare un'opera sottratta ad una chiesa se non esiste una documentazione fotografica di quell'opera, così come è difficile accedere ai beni artistici da parte di appassionati e studiosi in mancanza di un archivio o di una banca dati disponibili. Solo a partire dagli anni '70 e '80 anche lo Stato italiano e le Regioni hanno istituito Uffici di catalogazione e restauro.
Poche diocesi diedero seguito alle disposizioni canoniche: era un lavoro enorme, richiedeva personale, competente e mezzi finanziari, oltre che tanto tempo. Tra queste vi fu la diocesi di Concordia, ma solo perché qui c'era una figura del calibro e della competenza di don Francesco Pascotto, il quale svolse in cinque anni il lavoro e se ne assunse anche il peso economico, infatti, nonostante il decreto del Vescovo in forza del quale avrebbero dovuto essere le singole parrocchie a sostenere la spesa, queste a quei tempi erano in maggioranza povere parrocchie di montagna o di campagna, per cui solo in parte pervenne un contributo. Dall'archivio diocesano risulta una lettera scritta dal Vescovo ai Fabbriceri in cui si scrive "Il lavoro del Reverendo Pascotto, a giudizio di tutti, è riuscito perfetto quanto umanamente era possibile ottenere. Don Pascotto vi ha lavorato con il miglior senso d'arte, con zelo. Vi ha speso anche, e tanto. Ora è doveroso non



Maniago, porta centrale e rosone

Gaio (Spilimbergo) Pilacorte
Porta centrale

Porcia
Chiesa parrocchiale: dettaglio della cantoria, '400-'500



ricompensarlo del lavoro fatto – buono com'è ha fatto per il decoro della Diocesi, per la maggior gloria di Dio – ma risarcirlo almeno delle spese".
Il Pascotto, in obbedienza al vescovo, diede inizio al compito affidatogli, lo portò a termine senza rientrare delle spese sostenute, con delle attrezzature che si era costruito (acquistava solo gli obiettivi e i vetrini per i negativi), con l'aiuto di un giovane che in cambio imparò dal fotografo i rudimenti dell'arte fotografica e dell'ottica ed ebbe come liquidazione le apparecchiature usate. Questo giovane si chiamava Enea Carniello e, finito il lungo stage con don Francesco, aveva imparato tanto da aprire un rinomato negozio di ottico e fotografo in quel di Sacile.
A bordo della Fiat 509 di colore blu, stipata di attrezzature: una gigantesca macchina fotografica, il treppiedi, le scatole con le lastre sensibili, i sali per sviluppare e fissare le lastre e le foto, le bacinelle per gli sviluppi, i fissaggi e i lavaggi dei negativi e delle stampe e le apparecchiature per stampare a contatto e per gli ingrandimenti, don Francesco e il suo assistente percorsero in lungo e in largo la diocesi per più di due anni, lavorando dal lunedì al sabato. Si era costruito anche l'impianto per l'illuminazione a luce naturale, convogliando la luce del sole nella camera oscura per mezzo di un tubo di legno, cosicché per poter stampare e fare gli ingrandimenti doveva lavorare solo nelle giornate di sole. Gli interni delle chiese erano ripresi di sera per evitare effetti di controluce con conseguente allungamento dei tempi di posa, che potevano arrivare a una o due ore. Finita la ripresa effettuava subito lo sviluppo e se il risultato non lo soddisfaceva ripeteva la posa. Quando il cattivo tempo non consentiva le riprese esterne era necessario ritornare successivamente nello stesso posto.
A conclusione di questa fase del lavoro vennero selezionati ben 2500 negativi, di tre formati diversi, a seconda dell'ampiezza del soggetto: vi erano lastre di cm 18x24, di cm 13x18 e di cm 10x15. Furono stampate in triplice copia nei formati 24x30 o 30x40, le fotografie furono suddivise per parrocchia ed incollate in grossi album, realizzati dallo stesso Pascotto e utilizzando colla fatta in casa con la farina di frumento, e corredate ognuna di una didascalia appropriata, infine pressati con una pressa (naturalmente costruita dall'industrioso sacerdote). Questa parte del lavoro fu realizzata anche con l'aiuto dei giovani della parrocchia, tra cui i seminaristi Paolo, Lino, Osvaldo e Marco, che scrissero a macchina le note esplicative alle foto. Il tutto si protrasse per tre anni, sicché nel 1933 il Pascotto poteva completare il

poderoso lavoro e consegnare al vescovo e alle parrocchie le riproduzioni fotografiche delle migliaia di quadri, statue, pale, bassorilievi, paramenti, argenterie, affreschi e chiese della diocesi di Concordia.
Le parrocchie furono invitate a ritirare gli album particolari presso dei recapiti prefissati e a versare la quota prevista, ma, nonostante le dilazioni accordate e i solleciti inviati dalla Commissione Diocesana d'Arte Sacra, non tutte le chiese ritirarono gli album e tra quelle che lo fecero non tutte poi pagarono.
I negativi furono per lungo tempo conservati dal fratello di don Francesco, Giacomo, la cui famiglia poi li donò all'archivio diocesano, dove si trovano tuttora insieme agli album fotografici.
Una preziosa testimonianza di questa esperienza la dobbiamo all'unico protagonista ancora in vita di quella straordinaria avventura: il giovane assistente di allora, Enea Carniello, aveva 16 anni quando intraprese questa collaborazione e la terminò quando ne aveva 21 ed era pronto per la chiamata alle armi: "Ho imparato tante cose che mi sono servite per la vita e ho sempre avuto la convinzione di aver contribuito con don Francesco ad un servizio prezioso per la cultura e per l'arte e la loro salvaguardia".
È singolare che di tutte le chiese immortalate dal Pascotto, non vi fosse proprio la piccola chiesa di Loncon, non esiste una documentazione fotografica né degli esterni né degli interni della "sua" chiesa, l'unica foto scattata in quei tempi ritrae il gruppo dell'Azione Cattolica con lo stesso don Francesco.
Successivamente, quando entrò a far parte dei Padri Sacramentini, usò assai raramente la macchina fotografica, tuttavia non tralasciò di esprimere il suo genio inventivo, allorché si trattava di realizzare qualche opera utile alla Congregazione. Per il Seminario dei Sacramentini di S. Benedetto del Tronto, dove rimase per alcuni anni, Padre Pascotto progettò e realizzò personalmente un grande orologio che scandiva con segnali acustici diversi i vari momenti della giornata della comunità, funzionante elettricamente e a batteria. "Un'opera molto ammirata e studiata".
Un'altra conferma della genialità e dell'intelligenza di questo personaggio straordinario. ■

Aviano
Battistero del '500

Un premio in memoria di Paolo Constantini

All'Universilà "Cà Foscari" di Venezia, un Premio per una Tesi di Laurea sulla Fotografia Italiana.
Anche quest'anno è stato assegnato il Premio per una tesi di Laurea in Fotografia, valuto e sovvenzionato dalla Signora Susannah Wilshire-Torem, americana a Parigi, grande fotografa di moda negli Anni Quaranta-Cinquanta.
Susannah ama Venezia e la Fotografia, e da alcuni anni ha promosso un Premio per una Tesi su questa disciplina all'Università di Venezia, dedicandolo al compianto Paolo Costantini, indimenticabile ed insostituibile studioso di rilievo internazianale.
Quest'anno il Premio è stato assegnato alla dottoressa Beatrice Rossetto, che è anche collaboratrice di "Fotostorica", per una tesi dal titolo: "Alois Beer, attività di un totografo austriaco, nella seconda metà dell'800", relatore il prof. ltalo Zannier, correlatore il prof. Nico Stringa; la tesi è stata valutata dalla Commissione con punti 110 su 110 e l'aggiunta della Lode.
Nel dare questa notizia (ma è una informazione importante perché si tratta della prima attribuzione in Italia di un Premio per una Tesi sulla Fotografia, che a Venezia è alla sua terza edizione), si coglie l'occasione per pubblicare l'"ultima", struggente lettera di Paolo Costantini, inviata a ltalo Zannier l'11 luglio 1997. ■

Paolo Costantini Venezia ☎ +39-41-522 8328 11/7/97 12:16 1/2

Caro Italo,

sono ormai a Milano da più di una decina di giorni, e provo a vedere se si può comunicare via fax, dato che il fiato ricomincia solo un po' alla volta a tornare...

Dopo l'apertura della Biennale, e dopo che ci siamo visti al convegno su Selvatico, ho avuto un peggioramento della situazione, piuttosto rapido, dovuto a problemi di respirazione. Pare che la malattia eserciti una pressione sul cuore, impedendogli di espandersi come dovuto. Il cuore che nel frattempo, misteri del corpo umano, si è adattato a una nuova sede. Se l'azione dei farmaci funziona, il cuore si muove liberamente, altrimenti subentrano queste difficoltà di tipo "meccanico". Siamo allora venuti a Milano, dove hanno deciso alcune modifiche ai miei trattamenti, e soprattutto di tenermi sotto controllo.

In realtà mi pare ora di stare meglio, questi ultimi giorni la respirazione e anche i movimenti cominciano a migliorare; ho fatto delle applicazioni di radioterapia, che continuerà per un po', salvo complicazioni Per il momento va bene e aspettiamo. La cosa pare lunga.

Rosa è sempre in super movimento (tra Venezia, Milano e ora gli esami per l'Università a Torino) e super affannno. Si è sobbarcata tutta la preparazione dei pacchi per i concorsi, diventando letteralmente matta per le mie e sue fotocopie e/o pubblicazioni etc. E' veramente esausta, e purtroppo, data la situazione, non posso essere di nessun aiuto. Spero di riprendermi in fretta e provare a pensare a qualche giorno di benedetta vacanza... (termine ormai quasi del tutto privo di significato per noi).

I miei medici sembrano fiduciosi, e soggettivamente le cose vanno migliorando. Approffitterò per leggere, riposare, e cercare di riprendere un po' di peso.

I pacchi per i concorsi sono stati comunque inviati; quando rientrerò a Venezia, oltre alla famosa cena che abbiamo in sospeso da tempo, le chiederò qualche consiglio sulle eventuali "strategie" da addottare (come sento dire da concorrenti degli altri raggruppamenti, specie quello di storia dell'architettura intorno al quale pare ci sia molta tensione, a Venezia come altrove) : a chi mandare i titoli, chi contattare direttamente, che cosa aggiungere di quello fatto dopo, etc. Nei giorni di Biennale ho conosciuto rapidamente, grazie a Spezzaferro, la Messina e la Bordini. Mi pare di capire che ci sia tempo, anche se forse sarà meglio mettersi in contatto subito, o comunque dopo l'estate?

Spero che nel frattempo abbia avuto modo di avere il catalogo di Margheca (attraverso Roberta Lombardo dell'Ufficio Stampa? o in caso da Mescola direttamente dall'Assessorato di Mestre). Dai commenti sentiti, tra i giovani i lavori di Campigotto e Zanta sono molto apprezzati, soprattutto da molti stranieri. Due o tre americani, collezionisti anche importanti, hanno persino già acquistato fotografie di Campigotto viste in mostra!

Lo spazio della mostra purtroppo è piuttosto infelice e troppo costretto (è cambiato ripetute volte fino a due giorni prima per ridursi alla fine drasticamente rispetto alle promesse iniziali...), ma siamo alle solite nei confronti della fotografia rispetto al gigantismo (un po' gratuito) della mostra di Oppenheim, al quale (e a Celant) il Comune non ha negato nulla, anzi. Per non parlare poi dei problemi di comunicazione e quelli dei trasporti (vaporetti, segnaletica), o degli isterismi dell'ultimo momento dei fotografi italiani (alcuni, in realtà alquanto deludenti)...

Mi piacerebbe sapere la sua opinione. I pareri, a partire da quelli di Massimo Cacciari, su questo d'accordo con Mossetto, sembrano comunque molto positivi, anche a quanto mi dice Mescola. Vedremo se il progetto dell'Archivio potrà andare avanti, che sarebbe la cosa più importante, al di là delle mostre fatte all'ultimo momento.

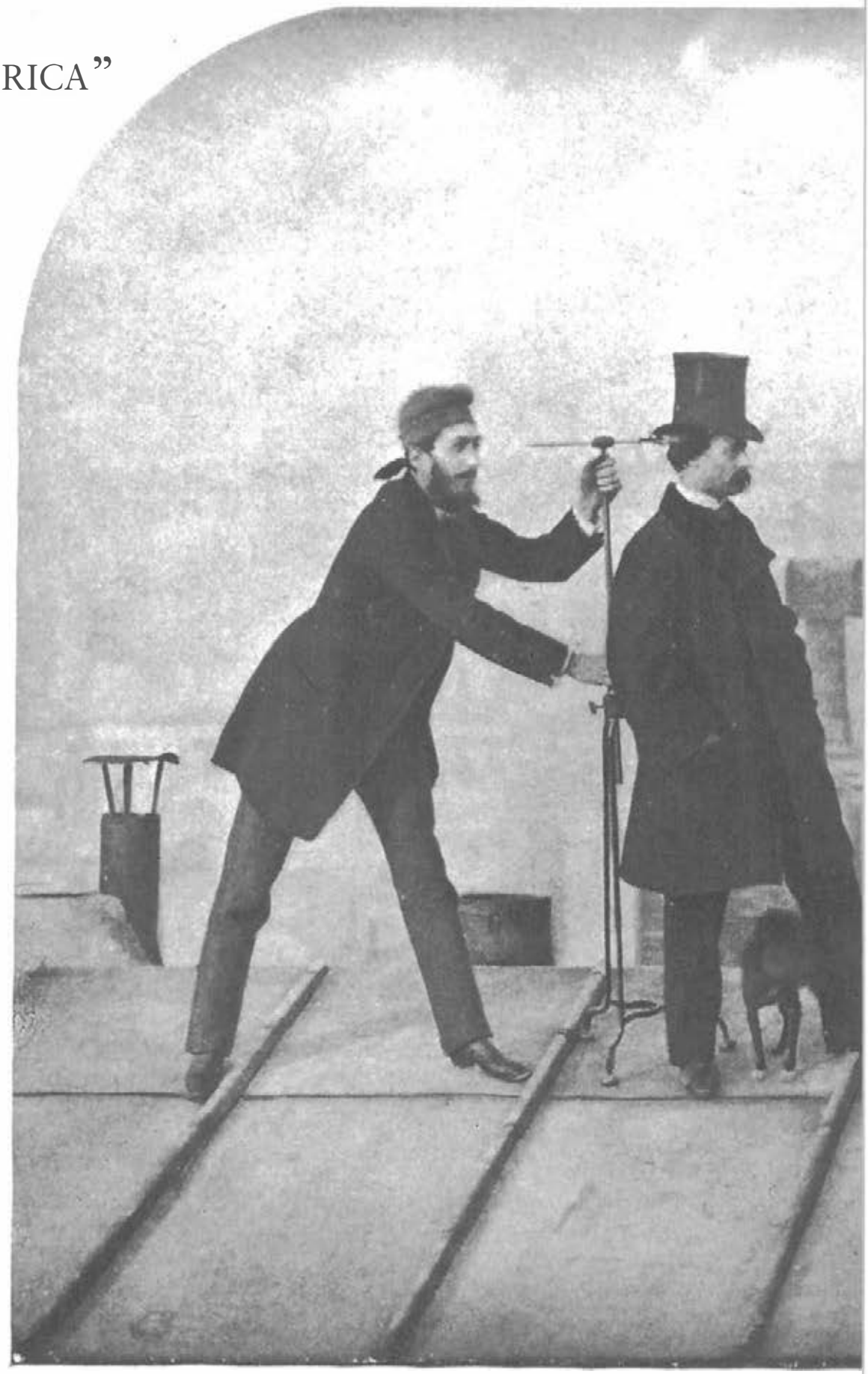
Ho ricevuto un messaggio da Stephen Shore, contentissimo di venire a lavorare ancora in Italia nel workshop spilimberghese con Guido di fine mese. Spero proprio di poterlo incontrare. A Spilimbergo si potrebbero sviluppare bene questi progetti e far arrivare autori di questo tipo: che prospettive ci sono? Le potenzialità sono sempre immutate, e sono molte, anche perchè mi pare non accada nulla in giro. Importante, proprio per questo, sarebbe provare a dare una forma più definita al Craf, ai rapporti con l'Università, e ai vari progetti a cui potrebbe fare riferimento, con continuità, anche a livello europeo. In Italia continua a mancare un vero punto di riferimento: Spilimbergo, come d'altronde pensiamo da tempo, sarebbe perfetto. E' un peccato che passino gli anni...

Nel caso, può mandarmi fax a Venezia, che in qualche modo mi vengono recapitati qui a Milano. Almeno finchè non riprendo fiato per qualche chiaccherata.

Un caro saluto a Laura e a presto.

Paolo

UN INEDITO PER "FOTOSTORICA"



Autore non indicato
Sul tetto di una casa, si fotografa il padre di Maurice Bucquet padre del futuro presidente del Photo-Club de Paris
Parigi, 1860 ca.
(Coll. Olatiz, Parigi)

Olatiz al Metropolitan di New York

Italo Zannier

Alfred Stieglitz soffrì assai per la delusione, quando la nuova direzione del Metropolitan Museum of Art di New York, rifiutò di accogliere e di esporre, com'era stato promesso, però solo verbalmente, le fotografie della sua collezione, che comprendeva i capolavori del "Photo Secession" ("La Nuova Scuola Americana"), rientrati in America, dopo l'Esposizione di Torino del 1902.
La Collezione di Stieglitz aveva ricevuto a Torino ben cinque diplomi d'onore, due medaglie d'oro, quattro d'argento, otto segnalazioni; un grande
successo, ma nel frattempo il generale Di Cesnola, direttore del Metropolitan scomparve e il successore non accettò subito l'acquisizione, che avvenne però nel 1911, con 418 stampe datate 1894-1911 (cfr P. Costantini, L'Esposizione Internazionale di fotografia artistica, in AA. VV., Torino 1902. Le Arti Decorative Internazionali deI Nuovo Secolo, Fabbri, Milano 1994).
Questo patrimonio è tuttora il fiore all'occhiello dell'Archivio fotografico del Metropolitan che comprende inoltre, tra i molti incunaboli, l'Album di disegni fotogenici "The Bertoloni Album" (1839-1840), un insieme di fotografie inviate da Talbot in altra copia, anche a Giambattista Amici di Modena, e tuttora conservate alla Biblioteca Estense di Modena, già oggetto di uno studio di Italo Zannier e di un catalogo edito da Lanfranco Colombo.
Louis Olatiz è stato accolto con gentilezza, e assistito durante la permanenza, dalla curatrice Nora Kennedy e da Mia Fineman, Research Associate del Department of Photographs, giunto a New York per esaminare gli originali fotografici conservati al Museo, specialmente quelli di autore o di soggetto italiano.
Le sorprese sono state molte; innanzitutto la serie di venticinque carte salate da calotipo, del fotografo Luigi Pesce, eseguite in Persia e in particolare a Teheran tra il 1858 e il 1859.
Immagini di grande bellezza, non soltanto iconografica e documentaria, che sollecitano l'avvio di uno studio approfondito su questo autore, invece poco conosciuto in Italia.
Lo storico francese, in visita all'Archivio anche su indicazione di "Fotostorica", ha inoltre esaminato il singolare Album, "Vedute di Pola. Con Oggetti dell'I.R. Marina" di Luigi Mioni, fotografo (e farmacista) di origine friulana, eseguito nel 1880 ca.
Il padovano Giacomo Caneva, è presente con quattro stampe salate, di grande freschezza, tutte di soggetto romano, che si trovano collocate accanto ad una serie di altre calotipie eseguite a Roma, però di autore sconosciuto, che meriterebbero a loro volta uno studio e una ricerca; si tratta forse di Calvert-Jones, o di altro fotografo-archeologo inglese, ma è un'illazione.
Antonio Beato viene elencato anche in questa collezione, tra gli "italiani", ma in effetti (come i fratelli Felix e Maria Matilde) proveniva probabilmente da Corfu o da qualche altra isola con sopravvivenze "veneziane".
Altri italiani presenti, tra i fotografi dei XIX secolo: Guigoni & Bossi, Alinari, Duroni & Murer, Floriani, Interguglielmi, Paolo Lombardi, Giovanni Morotti (1860), Giulio Rossi, Carlo Ponti, Carlo Naya.
Vanno aggiunti gli autori stranieri in Italia, da Bernoud a Frith, da Braun a Mayer & Person, ecc., ma spesso si tratta di raccolte spurie. Eccezionale una "piccola" fotografia originale del Conte Primoli, "Campagna romana", del 1889.
Olatiz, prima di lasciare le accoglienti e attrezzate stanze dell'Archivio del Metropolitan, ha chiesto di vedere una fotodinamica conservata nel settore contemporaneo, "Cambio di posizione" del 1911; una rarissima stampa all'albumina, di formato 20x25 cm

FURTHER READING

Baldwin, Gordon. *Looking at Photographs: A Guide to Technical Terms.* Malibu: J. Paul Getty Museum, 1991.

Crawford, William. *The Keepers of Light: A History and Working Guide to Early Photographic Processes.* Dobbs Ferry, N.Y.: Morgan and Morgan, 1979.

Hendriks, Klaus B., et al. *Fundamentals of Photograph Conservation: A Study Guide.* Ottawa: Lugus Publications and the National Archives of Canada, 1991.

Museums and Galleries Commission. *Standards in the Museum Care of Photographic Collections.* London, 1996.

Mustardo, Peter, and Nora Kennedy. *Photograph Preservation: Basic Methods of Safeguarding Your Collections.* Technical Leaflet Series 9. Mid-Atlantic Regional Archives Conference, 1994.

Nadeau, Luis. *Encyclopedia of Printing, Photographic, and Photomechanical Processes.* 2 vols. New Brunswick, Canada: Atelier Luis Nadeau, 1997.

Reilly, James M. *Care and Identification of Nineteenth-Century Photographic Prints.* Rochester, N.Y.: Eastman Kodak Company, 1986.

Ritzenthaler, Mary Lynn, et al. *Archives and Manuscripts: Administration of Photographic Collections.* Basic Manual Series. Chicago: Society of American Archivists, 1984.

Wilhelm, Henry; with Carol Brower. *The Permanence and Care of Color Photographs: Traditional and Digital Color Prints, Color Negatives, Slides, and Motion Pictures.* Grinnell, Iowa: Preservation Publishing Company, 1993.

The Metropolitan Museum thanks The Andrew W. Mellon Foundation and the Sherman Fairchild Foundation, Inc. for their generous support of photograph conservation activities.

The Museum's collection of photographs and the holdings of the Joyce F. Menschel Photography Library are available to students, researchers, and scholars in the Study Room for Photographs. Call (212) 650-2113 to schedule an appointment. You can also visit us online at [illegible]

This brochure is made possible through the generous support of the Henry Nias Foundation, Inc.

CONSERVATION RESOURCES

American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (AIC). National membership organization of conservation professionals providing publications and a referral service. AIC, 1717 K Street NW, Suite 200, Washington, D.C. 20006 Tel. (202) 452-9545; fax: (202) 452-9328; [illegible]

Image Permanence Institute (IPI). World's largest independent, nonprofit research laboratory devoted to photograph preservation. IPI, Rochester Institute of Technology, 70 Lomb Memorial Drive, Rochester, NY 14623-5604 Tel. (716) 475-5199; fax: (716) 475-7230; ipiwww@rit.edu; www.rit.edu/ipi

WORKS ILLUSTRATED

Edward Steichen (American, born Luxembourg, 1879–1973). *The Flatiron*, 1904, printed 1909. Gum dichromate over platinum print. Alfred Stieglitz Collection, 1933 (33.43.39)

Thomas Eakins (American, 1844–1916). *Seated Male Nude* (details), 1880s. Platinum print. David Hunter McAlpin Fund, 1943 (43.87.20)

Unknown Artist (American). *Frederick Douglass*, ca. 1855. Daguerreotype. The Rubel Collection, Promised Gift of William Rubel (L1997.84.8)

[illegible] *Royal Private Reads*, ca. 1849. Paper negative. The Rubel Collection, Purchase, Lila Acheson Wallace Gift, 1997 (1997.382.56)

David Octavius Hill (Scottish, 1802–1870) and Robert Adamson (British, 1821–1848). *Major Crawford, Major Wright, Capt. St. [illegible] Bortingham of the Leith Fire: Artillery* (detail), ca. 1845. Salted paper print from paper negative. The Rubel Collection, Purchase, Ann Tenzeh Annand, Thomas H. Lee and Lila Acheson Wallace Gifts, 1997 (1997.382.24)

[illegible], born Scotland, 1821–1862). *Group of Union Officers at Arlington House, Home of Robert E. Lee* (detail), ca. 1862. Albumen silver print from glass negative. A. Flynn Mayor Purchase Fund, Marjorie Phelps Sezer Bequest, 1986 (1986.1166.2)

Walker Evans (American, 1903–1975). *Greek Revival Doorway, New Orleans, Louisiana*, 1935. Film negative. Walker Evans Archive, 1994 (1994.238.648); gelatin silver print from the negative after reassembly by Chicago Albumen Works

Paul Outerbridge Jr. (American, 1896–1959). *The Coffee Drinkers*, ca. 1939. Carbon print. Ford Motor Company Collection, Gift of Ford Motor Company and John C. Waddell, 1987 (1987.1100.29)

Attributed to William Henry Fox Talbot (British, 1800–1877) and Nicolaas Henneman (Dutch, 1813–1898). *The Reading Establishment*, 1846. Salted paper print from paper negatives. Tillman Paper Company Collection

[illegible]

The Metropolitan Museum of Art
1000 Fifth Avenue
New York, NY 10028

PHOTOGRAPHY:
PROCESSES
PRESERVATION
CONSERVATION

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART

ca., proveniente da un collezionista americano; in Italia è particamente impossibile avere una simile occasione.
Olatiz ha suggerito alla Conservatrice di aggiungere al nome Anton Giulio, anche quello del fratello Arturo, con il quale vennero realizzate le storiche fotodinamiche (anzi, il "fotografo" fu proprio Arturo, mentre Anton Giulio, come si sa, fu l'ideologo; ma è dall'insieme che nacque il fotodinamismo).
Il Metropolitan conta naturalmente anche su un laboratorio di restauro, del quale si occupa in particalare Nora Kennedy; pubblichiamo in formato ridotto, il pieghevole di presentazione. ■

PHOTOGRAPH CONSERVATION AT THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART

Photographs, which have for 160 years so magically recorded our world, are delicate objects, subject to handling damage, environmental degradation, and flaws in their own chemistry. Anyone who has pulled a family photo album or box of snapshots from a dusty attic or a damp basement is likely to have found faded images, washed-out color prints, or pictures frayed, bent, scratched, torn, stained from tape or glue, or even mildewed. Because fine art photographs are also subject to these ills, The Metropolitan Museum of Art has established a state-of-the-art facility devoted to the examination, analysis, preservation, and treatment of its photographic collection, one of the finest in the world. The new eight thousand-square-foot Sherman Fairchild Center for Works on Paper and Photograph Conservation includes a darkroom, chemistry laboratory, photographic documentation and infrared-camera room, microscopy laboratory, vacuum tables, treatment sinks, and technical instrumentation for shared use by paper and photograph conservators as well as a library, seminar room, and matting and framing studio. Here, photograph conservators care for the Museum's photographic holdings, undertake research, disseminate information, train future conservators, and advance the field of photograph conservation. Specialists in conservation, science, art history, and related fields collaborate to achieve a fuller understanding of the complexity and beauty of the works of art in their care and to preserve them for future generations.

Photograph conservators not only treat damaged and deteriorated works but also examine, document, and analyze them, recommend proper storage and housing, and monitor environmental conditions, such as light, temperature, relative humidity, and air quality, that affect the health of the collection.

The most common treatments for photographs are physical—mending a tear, relaxing a crease, or surface cleaning. Chemical treatments to revive faded or stained images are generally avoided, since they are experimental, unpredictable, and irreversible. Written, photographic, and analytical documentation are always an essential part of the treatment process, and professional conservators follow the *Code of Ethics and Guidelines for Practice* established by the American Institute for Conservation.

A complete technical understanding of photographic processes, from the early daguerreotype to the contemporary ink-jet print, enables the conservator to consider a photograph's place within the history or aesthetics of its time as well as within an individual artist's career. The Sherman Fairchild Center includes a darkroom equipped to re-create the full range of historic processes, enabling conservators and students to gain a detailed technical understanding of older works in the collection. Experimental samples produced here are also used in analytical studies and in accelerated aging tests to investigate the makeup and long-term stability of specific processes.

The seminar room for classes, meetings, and workshops houses a library of technical literature on photography and conservation and a study collection of photographic samples. The Center maintains an ongoing program of internships, fellowships, and special projects for students and novice conservators from around the world. The Center also hosts conferences, workshops, and training sessions in which professionals in related fields can exchange information, present research, and further the understanding of the many issues involved in preservation.

PRINCIPAL PHOTOGRAPHIC PROCESSES, ARRANGED CHRONOLOGICALLY

Daguerreotype of Frederick Douglass

Daguerreotype. One-of-a-kind photograph on a highly polished, silver-plated sheet of copper, developed over mercury fumes. Characterized by a mirrorlike surface and astonishing detail. The first photographic process revealed to the public, in 1839; enjoyed widespread popularity in Europe, especially France, in the 1840s and in America through the 1850s.

Paper negative. The earliest type of negative, made of fine writing paper sensitized with silver salts, exposed in a camera, developed, and fixed; often waxed or treated for added transparency. Paper negatives generally impart a slightly fibrous texture to the print and exaggerate contrasts of light and dark. Invented by Henry Talbot in 1840 and modified by many photographers. Popular in Britain in the 1840s and in Europe from the late 1840s through the mid-1850s; rarely used in America. (Also called "calotype negative" or "Talbotype negative.")

Paper negative by Francis Frith

Glass negative (wet plate). Glass plate coated with a layer of collodion (cellulose nitrate dissolved in ether) and sensitized in a solution of silver salts. Recorded far greater detail than paper negatives but required the photographer to coat the plate immediately before use and to develop the exposed negative before the collodion dried. Published in 1851; gained popularity throughout the 1850s, almost entirely replacing the paper negative by 1860. Remained in use until about 1880, when "dry plates" were introduced. (Also called "wet collodion" process.)

Salted paper print from paper negative by Bill and Adrienne Gilbert

Salted paper print. Photograph on paper sensitized with silver salts, printed in sunlight in direct contact with a paper or (less frequently) glass negative and fixed. Characterized by a velvety matte surface; variations in chemistry yielded prints of varying hues. Used in Europe through the mid-1850s; used less frequently in America.

Albumen silver print from glass negative by Alexander Gardner, dated

Albumen silver print. Photograph on paper coated with egg white and sensitized with silver salts; most often used to print glass negatives. Characterized by a moderately shiny surface and fine detail. Commercially prepared albumen paper was available beginning in the mid-1850s and remained popular through the 1890s. The most common photographic printing process of the nineteenth century.

Glass negative (dry plate). Commercially prepared glass plate coated with a gelatin binder and sensitized with silver salts. Far more convenient than the wet plate, which it rapidly replaced in the 1880s. Panchromatic dry plates, sensitive to all colors of the spectrum, introduced in 1906. Commonly used into the 1920s; available today but used only for specialized applications.

Platinum print. Photograph on paper sensitized with a solution of iron and platinum salts; processed to yield a platinum image. Usually printed in direct contact with a negative. Characterized by permanency, wide tonal range with subtle gradations, and matte surface. Invented in 1873; gained popularity in the late 1880s. Scarcity of platinum during World War I led to the substitution of silver-platinum and palladium papers. Undergoing revival since the 1970s among artists using commercial and hand-coated platinum papers.

Photogravure. Photographic image printed in ink from an etched copper plate. Characterized by rich inky blacks; the "whites" are the bare paper. One of the finest means for reproducing a photograph in large numbers. Popular with artists at the turn of the twentieth century.

Gum dichromate print. Photograph on paper coated with a sensitized gum solution containing pigment; printed in sunlight in direct contact with a negative and developed in water. Characterized by broad tones, high contrast, and lack of detail; gum prints often resemble paintings, pastels, or charcoal drawings. Popular among Pictorialist photographers of the 1890s and 1900s; rarely used today. (Also called "gum bichromate print.")

Carbon transfer print. Photograph made by contact printing a carbon tissue (photosensitized, pigmented gelatin on thin paper), transferring it to paper, and developing it in water. Characterized by extreme permanence, fine grain, and continuous tone. Carbon tissues were commercially available beginning in 1864, with fifteen colors available by 1893, mostly shades of reddish brown, eggplant, and black; used widely for art reproduction and commercial applications.

Film negative. Similar to the glass negative, captures an image with light-sensitive silver salts in a gelatin binder. Uses a plastic support that, unlike glass, is lightweight, nonbreakable, flexible, and can be rolled, so that many images can be made on one length of film. Flexible negative supports were introduced by Eastman Kodak Company in the late 1880s. The early support, cellulose nitrate, was generally replaced by varieties of cellulose acetate and polyester beginning in the 1930s. If not stored properly, nitrates and cellulose acetates have inherent stability problems.

Gelatin silver print. Photograph on paper or plasticized paper coated with an emulsion of light-sensitive silver salts suspended in gelatin, printed out or developed out, and fixed. Came into general use in the 1880s; the developed variety remains the standard black-and-white photographic process.

Carbro print. Exceptionally permanent full-color photographic image made by transferring yellow, cyan, and magenta layers of pigment to a final receiving sheet. Used primarily for portraiture and in advertising from the 1920s to the 1950s.

Chromogenic print. The most common type of color photograph, printed from a chromogenic color negative; consists of dyes within gelatin layers on a plastic-coated paper base. Subject to fading and color shifts in dark storage and on exhibition. Developed in the 1940s as an outgrowth of chromogenic color transparencies (Kodachrome, invented in 1935). Used by amateurs and artists alike. (Also called "C-print" or referred to by various brand names.)

Dye transfer print. Color photograph made by transferring to paper yellow, cyan, and magenta dyes from color separations of an image. Process permits precise control of image color. Used for fine art or advertising prints from the late 1940s to the early 1990s.

Dye diffusion transfer print (Polaroid). Self-developing color photograph. The complex process, first described by Edwin Land in 1947, has been popular among amateurs and artists since the early 1960s. (Also called "instant color print" or referred to by the product names "Polacolor" or "SX-70.")

Silver dye bleach print. Dye image in gelatin on a plastic or plastic-coated paper base, created from a positive transparency rather than a negative. Until recently, available only with a highly glossy surface. More stable than chromogenic prints. Introduced in 1963. (Also referred to by the old brand name "Cibachrome.")

Ink-jet print. Photograph produced by a computer printer from a digital file using water-based dyes or pigments on paper or other support. (Also referred to by the brand names "Iris print" or "Giclée print.")

OTHER TERMS

Contact print. Print made by placing photographic paper in direct contact with the negative in a glass frame and exposing it to light without the aid of an enlarger; negative and print are thus the same size. Nearly all photographs made prior to the 1880s were contact printed.

Printed-out print. Photographic print (whether salted paper, albumen silver, gelatin silver, or other) that darkens gradually during long exposure to light through a negative; the silver salts are transformed into metallic silver particles by the action of light alone without chemical developers. Most nineteenth-century and some early-twentieth-century photographs were "printed out" in sunlight. Generally warm in color unless toned.

Developed-out print. Photographic print made by brief exposure to light through a negative to create a latent image that is then transformed into metallic silver and made visible by chemical development. Briefly used in the 1850s for commercial photographic publishing; reintroduced in the late nineteenth century and dominant in the twentieth. Generally cool or neutral in color unless toned. All black-and-white negatives are similarly developed.

Toning. Chemical treatment of a photographic print during or after fixing. Generally used to alter the color of the print for aesthetic reasons or to increase the permanence of the image. Includes gold or platinum toning of printed-out images and sulfur or selenium toning of developed-out images.

Vintage print. Print made close to the time of the negative, which most often represents the artist's original intention. There is no hard-and-fast rule regarding how soon after the negative a print must be made in order to be considered vintage; what is more important is that the materials, technique, and ideas remain consistent with the artist's original conception.

BASIC GUIDELINES FOR THE PRESERVATION OF PHOTOGRAPHS

Store photographs in a cool, dry, clean, and stable environment where there are no dramatic shifts in temperature or humidity. The area should have good air filtration and be removed from sources of dust, dirt, and air pollutants (sulfur from car exhaust; ozone from photocopiers; oxidizing gases from paints, adhesives, and construction materials.) Avoid hanging photographs over heating vents or fireplaces, near windows, and in other unstable environments.

Exhibit or store photographs in 100 percent rag window mats or folders or in polyester or polyethylene plastic sleeves. Avoid using any adhesive (tape, rubber cement, white glue) in direct contact with the photograph. Good quality photo-corners may be used to hold a photograph in place on an album page or within a mat. Materials listed as having passed the Photographic Activity Test (PAT) are recommended.

All types of light are damaging to photographs, no matter what precautions are taken, and light damage to organic materials is irreversible. Therefore, framed photographs should be hung in areas of low light and away from direct sunlight. Use glass or acrylic with a built-in ultraviolet filter for added protection. When possible, rotate pictures on view to reduce the length of exposure to light.

Color photographs are susceptible to fading in both the light and the dark. Many institutions use cold-storage vaults to preserve color photographs.

Take good care of negatives as well as positives; if well maintained, negatives can be used to make new prints.

Do not try to clean or repair a photograph on your own; seek the advice of a professional conservator (see "Conservation Resources" below).

Piccolo giallo nel mio archivio

Alfredo Camisa

Tra i più significativi fotografi del dopoguerra – in particolare, con Mario Giacomelli e Piergiorgio Branzi, tutti membri del "Gruppo MISA", voluto da Giuseppe Cavalli come giovanile "prolungamento" del Gruppo "La Bussola" –, Alfredo Camisa (Bologna, 1927) è oltretutto, tra gli intellettuali che in quegli anni si sono occupati di Fotografia (ricordo tra tutti l'indimenticabile Antonio Arcari), uno tra i più lucidi e impegnati nello studio delle problematiche culturali della "nuova immagine", con saggi tuttora validi filologicamente e ideologicamente.
È sufficiente ricordare la articolata prefazione all'annuario della rivista "Fotografia" di Ezio Croci, del 1958, dove Camisa ha illustrato le varie tendenze della fotografia italiana, dal neorealismo al pittorialismo residuo, dal fotogiornalismo all'amatorismo, anche nel confronto internazionale, cercando di sistematizzare il coacervo di ricerche e di entusiasmi di quella stagione fotografica.
Recentemente Alfredo Camisa, che aveva smesso di occuparsi di fotografia nel 1961, sta rivivendo il suo archivio che in effetti rappresenta un ampio arco della sua vita, della sua passione, del suo impegno d'artista.
Presentiamo in queste pagine un suo breve racconto collegato a una delle sue più famose fotografie, "La Falce", sintesi di una lunga sequenza, che dimostra la sua attenzione semiologica, l'intensità della ricerca, il desiderio della perfezione.
I.Z.

(Da miei appunti abbozzati negli anni '60 e ritrovati in questi giorni).

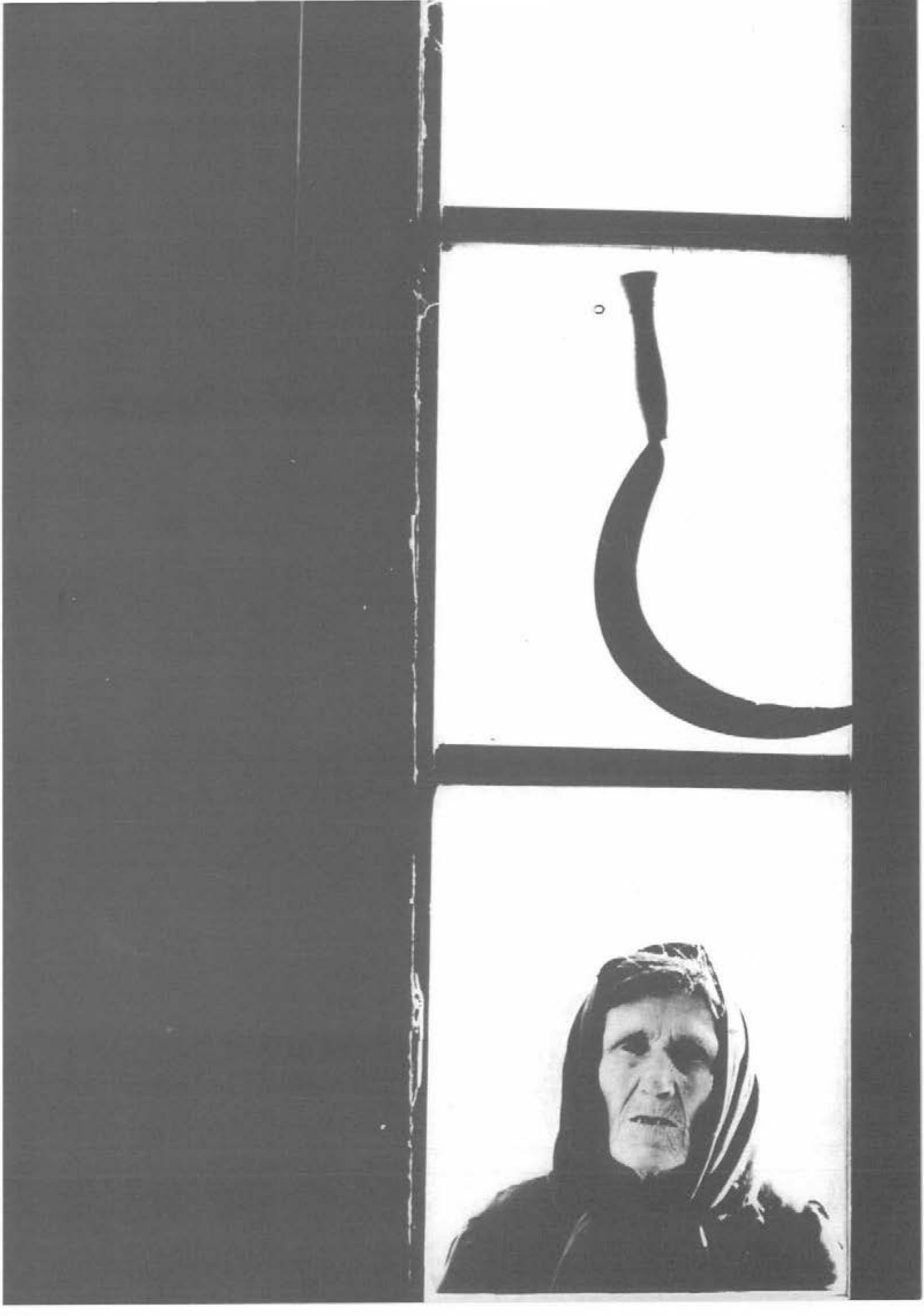
Una delle mie foto più note, pubblicate e premiate (*) negli anni '50 è certamente "La Falce" (Titolo originario: "La Vecchia").
Ricordo che ne stampai pochissime copie; la maggior parte sono rimaste nelle mani di redazioni di Riviste, organizzatori di Mostre, editori, ecc.
Era una foto molto "coraggiosa" per quegli anni, ancora intrisi dai dogmi cavalliani de "La Bussola": usciva completamente dagli schemi tradizionali, ispirandosi semmai allo stile "subjektive" che in Italia, con la eccezione di Monti e di Donzelli, non aveva ancora ammiratori e tanto meno seguaci. Rimasi praticamente senza copie. Ma della cosa non mi resi conto, perché accadeva nel periodo del mio "grande silenzio" fotografico, durato circa 40 anni.
Alcuni mesi fa decisi di fare qualche ristampa. Sono quindi partito a colpo sicuro alla ricerca del negativo (ricordavo bene luogo, anno e mese dello scatto). E, invece, la ricerca è stata stranamente infruttuosa. A questo punto non mi restava che affontare il problema in forma razionale, ricostruendo cioé la cronistoria delle mie riprese di allora. Ma 40 anni di intervallo non sono proprio uno scherzo, e, a volte, ci vorrebbe il miracolo per dare una mano...

STRANEZZA N° 1

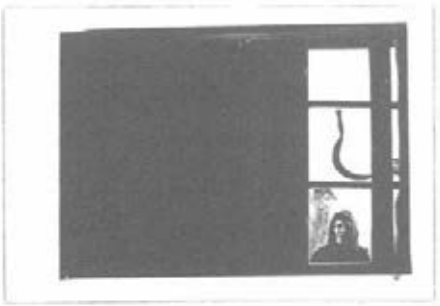
Del soggetto furono eseguiti in totale 26 scatti, differenti per piccole o piccolissime varianti (presenza di gabbietta, o bilancia, o di imbuto, falce rivolta verso destra o verso sinistra, ecc.). Le foto, pur essendo la donna incredibilmente abbigliata in modo del tutto IDENTICO, sono state certissimamente scattate a distanza di un anno fra un gruppo (14 fotogrammi) e l'altro (12 fotogrammi). Più precisamente, 14 fotogrammi nell'agosto 1955 (film n° 56 e 57) e 12 fotogrammi nell'agosto 1956 (film n° 208). Un minuzioso esame dei frammenti di vetro dei bordi della finestra conferma questa affermazione.

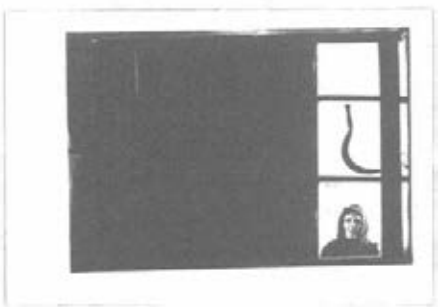
STRANEZZA N° 2

Il fotogramma da me selezionato per la stampa apparteneva al film n° 56, scattato nel 1955. Il film era composto da 9 fotogrammi: 7 del soggetto "Falci" e 2 da ritratti di famiglia.
Sul provino originale corrispondente al n° 56, figurano infatti le 7 foto "La Falce" e due altri fotogrammi, qui omessi in quanto non avevano alcuna attinenza di data o di luogo con l'argomento della finestra e della vecchia contadina.
Ma nell'ambito dei 7 fotogrammi c'è una grande "anomalia". Infatti, mentre 4 di essi risultano scatti originali del soggetto (anche se, tra di essi, non compare il fotogramma poi utilizzato per la stampa), gli altri tre sembrerebbero fotografie di fotografie (vedi tracce di nastro adesivo ai bordi, ingrandimenti diversi fra i tre fotogrammi, ecc.). Come è possibile che contemporaneamente sul medesimo negativo compaia sia la ripresa originale che una sua copia (duplicato)?



Archivio A.CAMISA
Provini da lastre
n° 56 bis e ter.





STRANEZZA N° 3

In Archivio, nel "file" corrispondente, ho trovato, al posto del negativo Rollei, due lastre di vetro formato 5,5x7,5 con la riproduzione della foto. Fatte da chi, come, quando e perché? E dove sono il negativo originale ed il relativo provino?

STRANEZZA N° 4

In cantina ho ritrovato, un pò danneggiata dall'umidità e dalla muffa, una riproduzione gigante della foto originaria (formato 60x100) stampata impropriamente su una carta inadatta (mat) che non avrebbe mai potuto rendere i toni catramosi da me voluti nella foto, assolutamente mai stampata nè fatta stampare da me. Chi la ha stampata, quando, dove e perché?

CONCLUSIONI

Purtroppo non ci sono conclusioni. Mi tengo bene al sicuro le mie (?) lastre, e credo che, malgrado questi chiarimenti, la vecchia con la falce si sia portata con sè i misteri di questa fotografia. Le remote vicende de "La Falce" restano avvolte nel mistero.

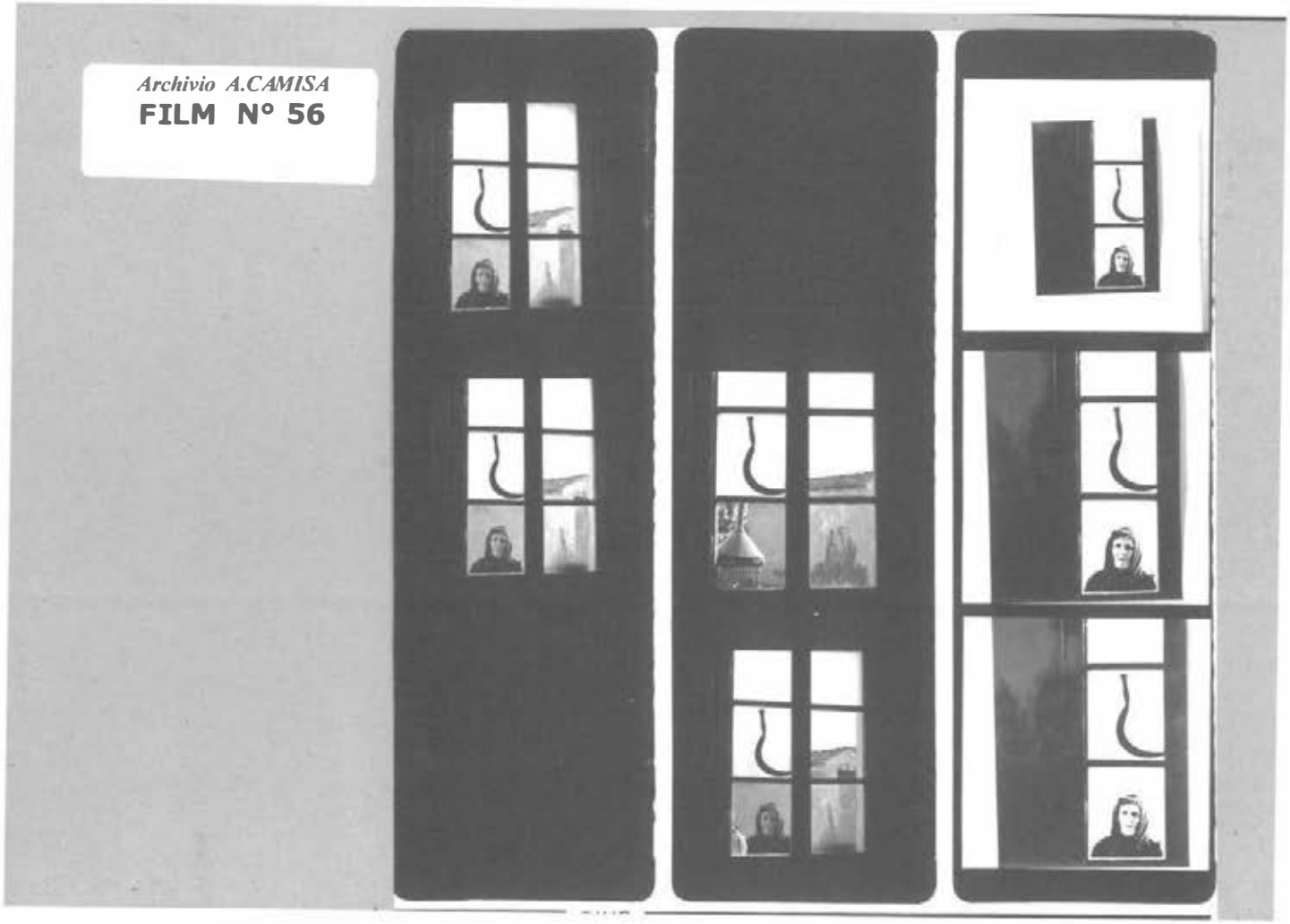
F I N E

E invece no, c'è un finale a sorpresa! Che non risolve le stranezze ed i misteri di questa storia, ma porta qualche elemento chiarificatore della vicenda.

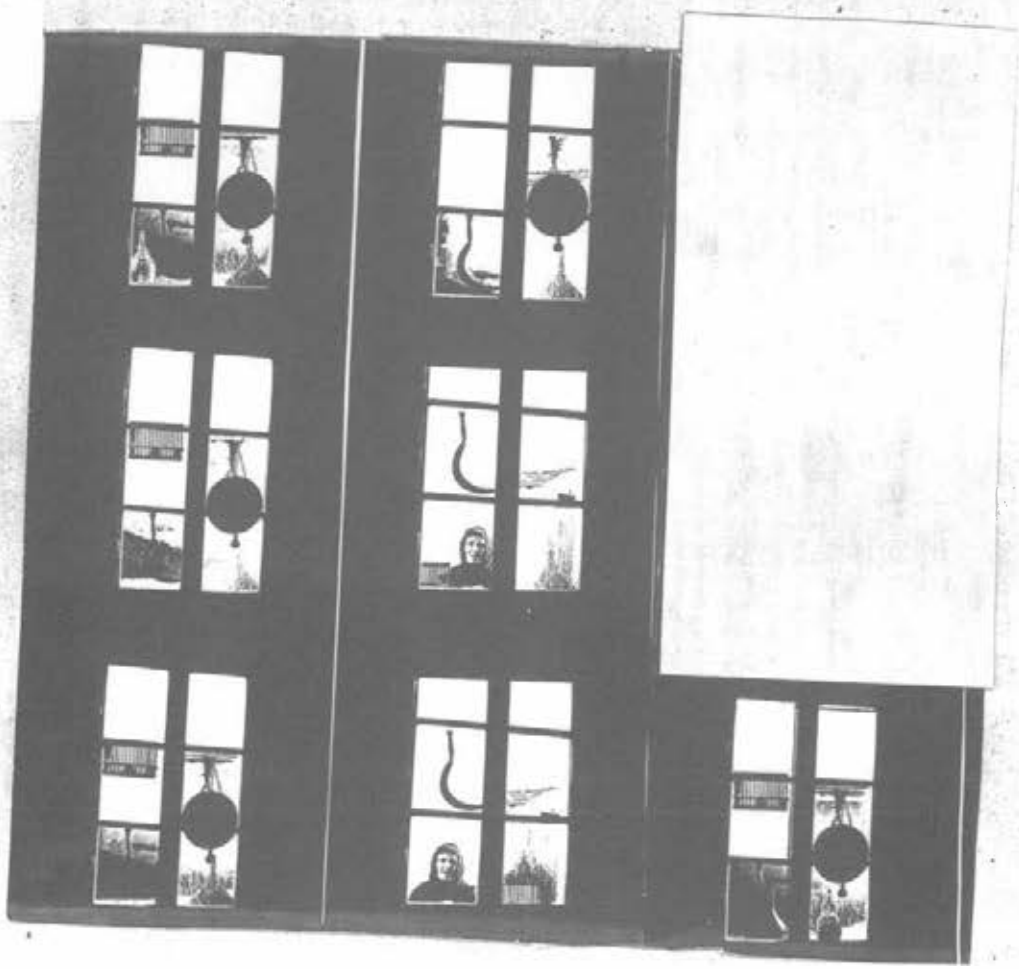
GENNAIO 2003

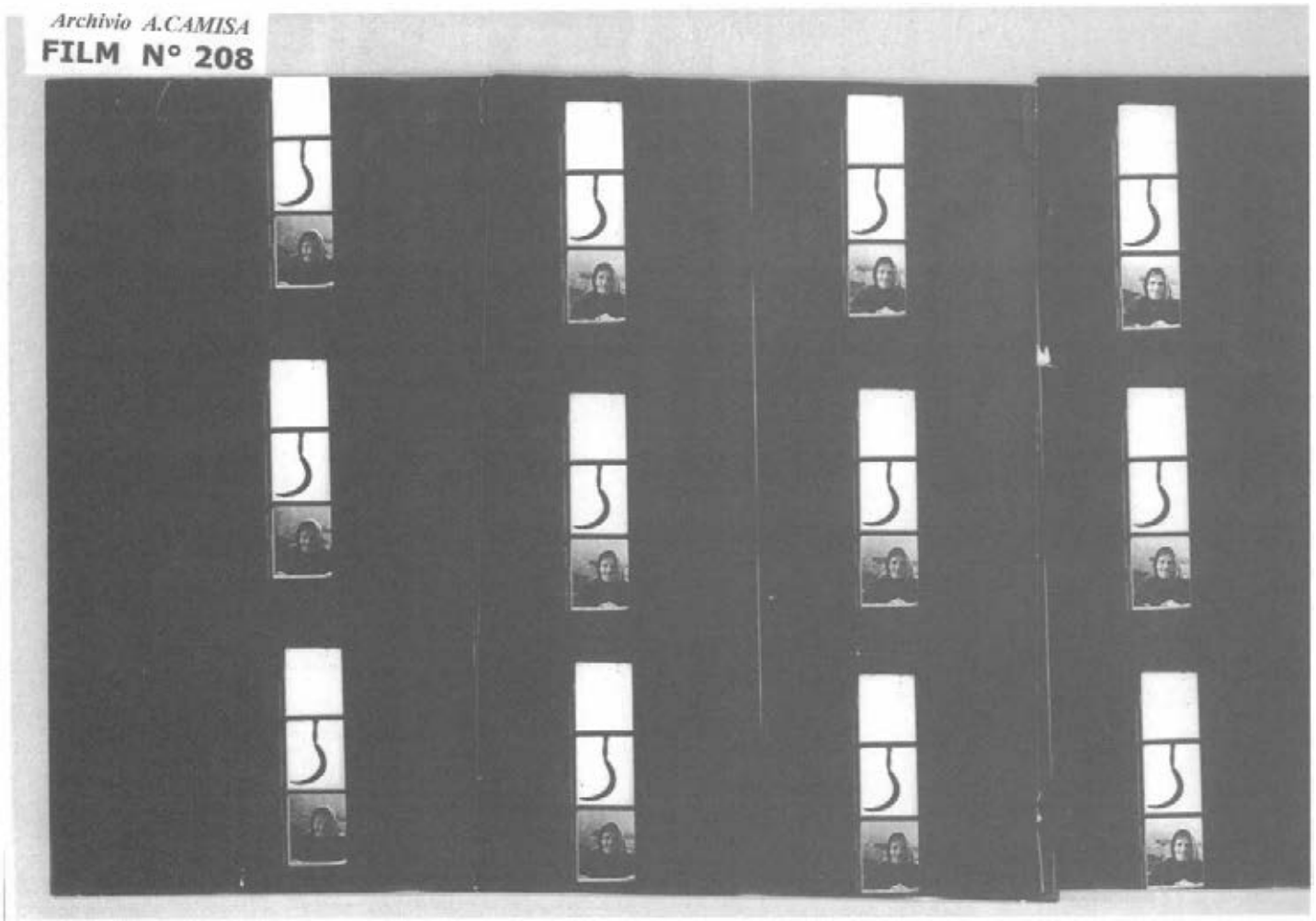
Ci sentiamo telefonicamente, per scambiarci gli auguri fra vecchi reduci della fotografia italiana della "golden age", con l'amico Zannier (curatore di questa Rivista). Da discorso a discorso, l'argomento scivola sulle Mostre degli anni '50, e plana, chissà perché, su quella di Salsomaggiore (Settembre 1956).
A proposito di questa Mostra, molto importante da un punto di vista "storico", Zannier rammenta di aver spedito alcune foto, di aver ricevuto un premio, ed infine ricorda che gli richiesero il negativo, per fare delle gigantografie per movimentare l'esposizione.
Ebbe di ritorno il negativo della fotografia premiata, "Donna Carnica", con un vistoso sfregio, e basta.
Al termine di questa nostalgica rievocazione (Giacomelli, la Niccolai, Donzelli, ecc.), si è accesa la lampadina della mia memoria. A quella Mostra avevo partecipato anch'io, con ben cinque foto esposte ed una premiata.
Ma, allora..? Sì, era successa la medesima cosa anche a me, ma con la "variante" delle lastre: in cambio della mia stampa e del negativo originale, mi vennero inviati due negativi di diversa gradazione, su lastra 5,5x7,5, e la gigantografia che ho da poco ritrovato, che mi è costata un patrimonio di restauro.
Queste "gigantografie" (si fa per dire) poi inviate agli Autori, si intravedono nelle foto commemorative fatte il giorno della premiazione/inaugurazione (in alto, nell'angolo, "Tabacco" di Mario Giacomelli e, sul lato destro, "Bambini ad Harlem" della vincitrice Giulia Niccolai).
E nel mio diligente quadernino di carico/scarico delle foto di quell'anno, ora tornato agli onori della cronaca, risultano – come molto spesso allora succedeva – come "non ritornate" le 5 foto esposte.
Sino a che esisteranno delle "memorie storiche" della Fotografia Italiana degli anni '50, queste ricostruzioni – forse inutili divertimenti per gli addetti ai lavori e per i nostalgici come noi – saranno ancora possibili.
Per me resta poi sempre il mistero di come una pellicola impressionata da un certo soggetto possa contemporaneamente contenere una immagine di se stessa. ■

Archivio A.CAMISA
FILM N° 56



Archivio A.CAMISA
FILM N° 57





Note bibliografiche

(*) Pubblicata in:
- Photography Year Book,
- "Fotografia"
- "Ferrania"
Esposta e premiata alla Mostra Nazionale di Salsomaggiore (1956)
Esposta a varie Mostre/Concorso e Mostre Personali:
- III ° Internazionale di Venezia, Cà Giustinian (1956)
- Pescara, Palazzo Pomponi (1957)
- Senigallia, Expo-Ex, Giardini della Rocca (1991)
- Milano, Spazio Foto San Fedele, "Immagini" (1995)
- Rimini, "Realismi" (2001)

Come volevasi dimostrare

Mario Trevisan

Avevamo dedicato una parte dell'articolo apparso sul numero precedente, dove si spiegavano i meccanismi di un'asta, alla vendita Sotheby's di novembre ad Amsterdam segnalando le stime quanto meno inadeguate della quasi totalità delle fotografie messe all'incanto convinti che ciò non fosse dovuto ad un errore di valutazione da parte dell'esperto ma ad un preciso disegno della casa d'aste per attirare più gente possibile. Si era preso poi in esame i pro e i contro di tale sistema di pubblicità. L'asta ovviamente è andata benissimo raggiungendo una percentuale di venduto incredibile ma non certo per questi sotterfugi o piccoli trucchi che incantano ormai ben pochi, ma al semplice fatto che le riserve erano molto basse. Guardando, dopo asta, i valori di aggiudicazione si vede che tutti i lotti o quasi hanno raggiunto un valore di vendita adeguato ai valori di mercato a meno di una ovvia percentuale di variazione.

Facciamo solo qualche esempio:

- lotto n. 60 I. Penn: "nudo" da loro stimato 2.200-3.200 euro e da noi stimato invece, nell'articolo precedente, 15.000-20.000 ha fatto 14.500 euro ai quali va aggiunta la commissione della casa d'aste raggiungendo così 18.000 (e noi non siamo degli indovini ma ci siamo basati sui valori semplici di mercato e delle altre aste internazionali);
- Lotto n. 72 M. Giacomelli: "Scanno" stimato 900-1.200 ha ottenuto 2.400 (2.900 circa contando il valore finale);
- Lotto n. 69 R. Bernhard: "nudo" stimato 650–850 ha raggiunto 7.500 euro, circa dieci volte di più il valore di stima;
- Lotto n. 160 S. Salgado: " Etiopia " stimato 800-1.200 ha raggiunto 6.500.

Ora questo catalogo, come è stato detto, creerà solo confusione e sconcerto in un mercato non ancora del tutto consolidato, mercato che ha bisogno di tutto tranne che di queste cose.

Forse si è dedicato anche troppo spazio a questa asta ma è stato importante sottolineare queste cose.

Passando a consultare le varie case d'asta europee nell'annata passata si assiste a degli andamenti decisamente concordi.

La crisi economica europea si è fatta sentire in modo evidente sul mercato dell'arte in generale e quindi anche su quello della fotografia.Tutto il mercato dell'arte è stato influenzato da questa crisi ma maggiormente colpita è stata la fascia media.

La fascia alta del grande collezionismo è rimasta intatta, anzi i valori delle opere sono a volte lievitati, soltanto che percentualmente tale fascia incide poco in quanto non ci sono più tanti capolavori sul mercato.

Il mercato medio ha avuto invece un calo considerevole.

La percentuale degli invenduti è stata abbastanza pesante.

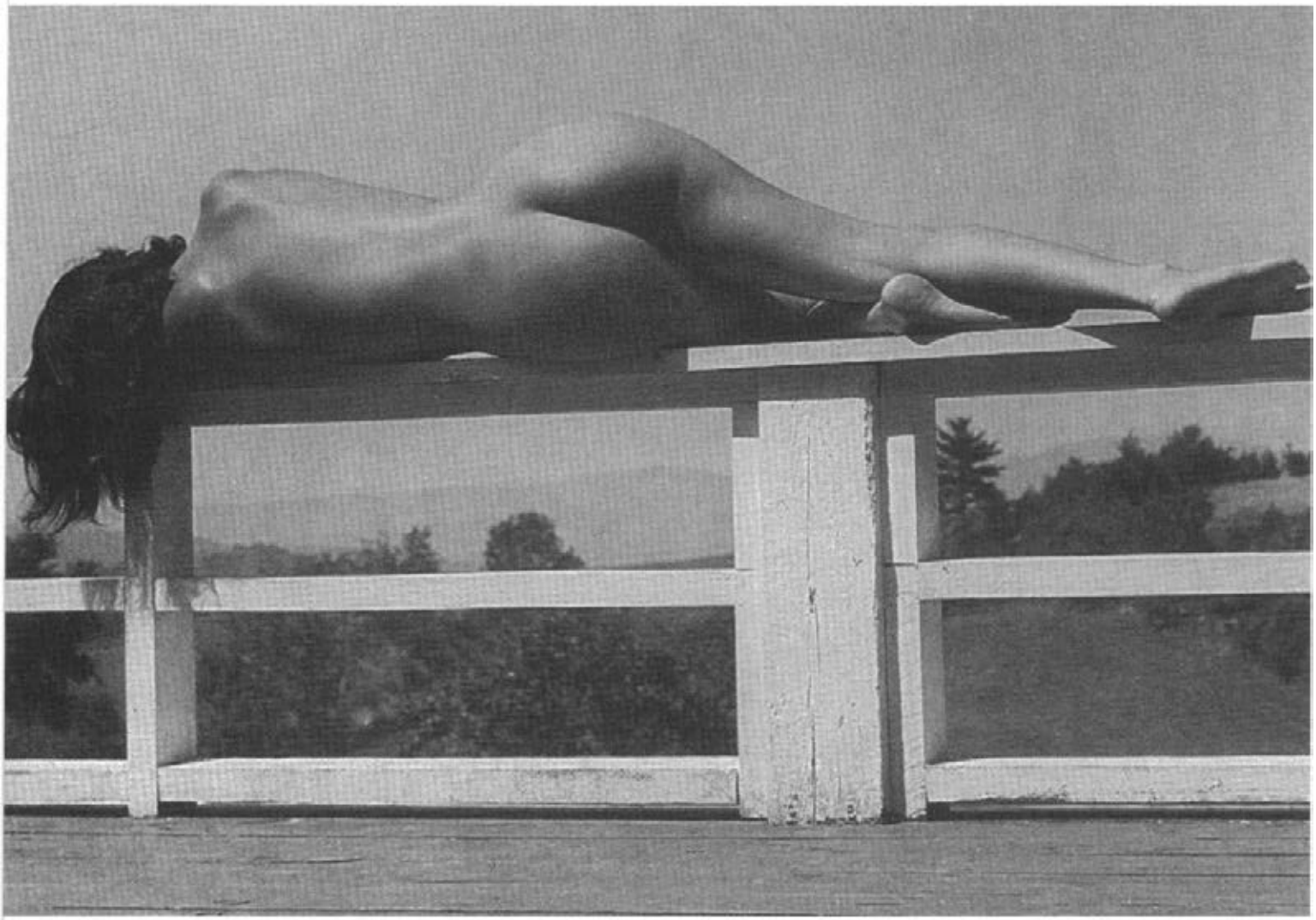
Ovviamente il mercato della fotografia procede in parallelo con gli altri. In Italia le due aste Farsetti, quella Sotheby's Italia più due aste Finarte-Semenzato non specifiche ma con molti lotti di fotografie, sono andate in complesso abbastanza bene. Sono talmente poche che non possono far testo ed essere prese come termometro della situazione economica attuale.

L'Inghilterra ha sempre l'appoggio del mercato americano (anche se anche loro hanno qualche problemino economico).

Le aste sono andate, a detta degli operatori, mediamente abbastanza bene nonostante che la situazione del paese sia forse tra le più pesanti in Europa.

Resta di fatto che nonostante le loro affermazioni l'aria che si respirava in sala, soprattutto nel secondo semestre, non era brillante e frizzante come gli anni scorsi.

Ruth Bernhard
Nudo
1950 ca.



In Germania invece la crisi del paese che sta attraversando una non lieve crisi economica ha segnato abbastanza nettamente i risultati le aste del secondo semestre del 2002. Molti invenduti rispetto la media degli ultimi anni, molta fatica a vendere in particolare a Berlino.
Qualche bel risultato solo con cose importanti.
Bisogna anche pur dire che questi cataloghi non erano poi all'altezza dei precedenti ma questo potrebbe essere l'effetto e non la causa di quanto detto. Stesso discorso in Francia dove l'esperta di una nota casa d'aste parigina ha detto al telefono due giorni prima dell'asta:" Mario, moltissimo interesse ma non c'è "argent de poche".

Ruberemo all'amica parigina la frase per sintetizzare l'annata 2002. I cataloghi della prossima stagione devono ancora essere stampati. Gli operatori delle varie case d'asta stanno raccogliendo con il solito entusiasmo per le aste di primavera che speriamo interessanti. Di questo parleremo nel prossimo numero. ■

Irving Penn
Nude
1949-50

Ugo Mulas, un anniversario

Adriana Scalise

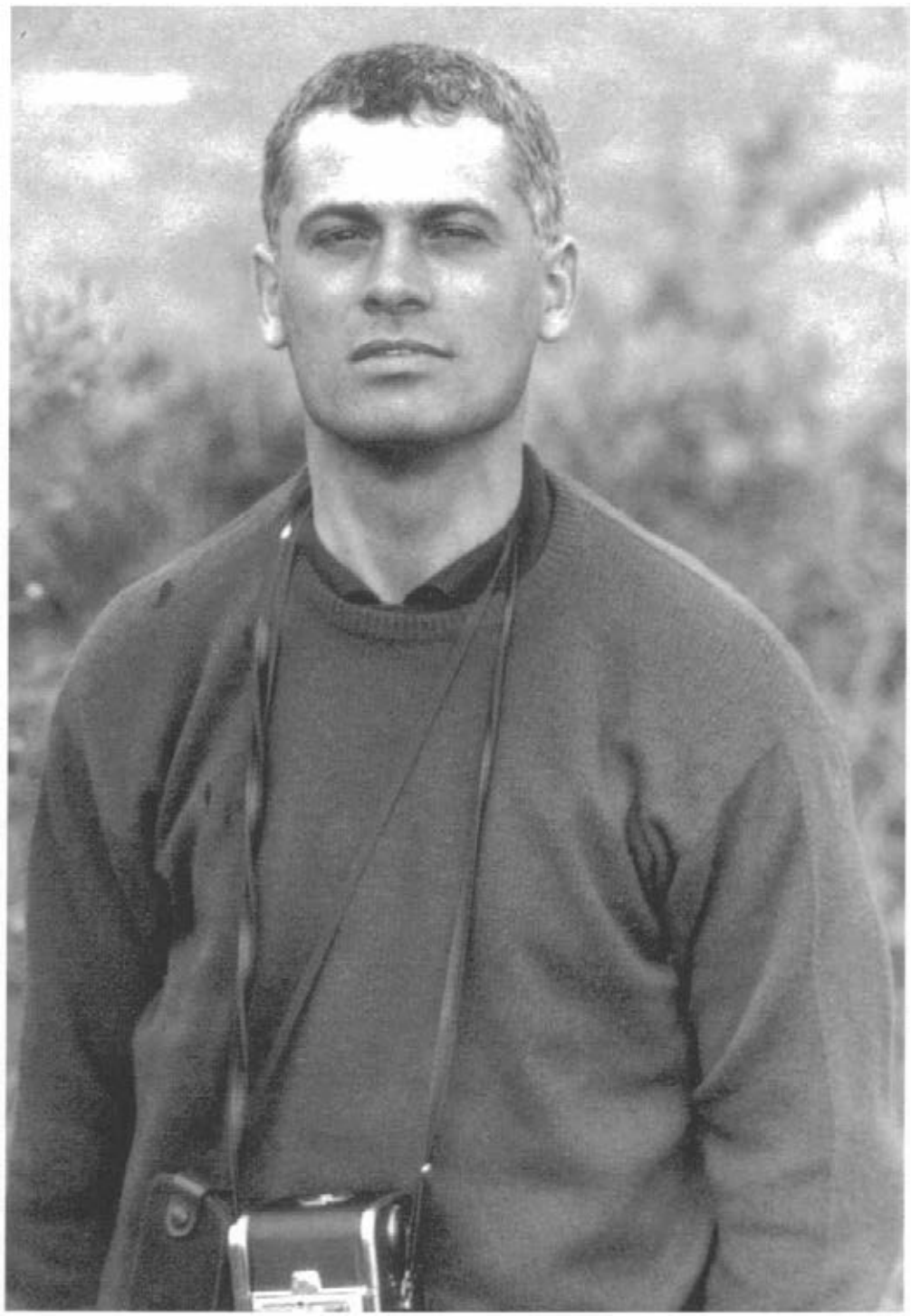
Artista "mancato", aspirante poeta, fotografo impegnato, ma solo a metà. Questo il profilo che Ugo Mulas ha tracciato di se stesso, eppure, sotto questo profilo modesto, appena abbozzato, emerge, in tutta la sua semplicità e luminosità, la figura di uno fra i più grandi e meno consapevoli di esserlo, maestri di cui possa vantare la storia della fotografia. L'arte di Mulas oltrepassa l'estetica del linguaggio fotografico autoreferenziale e fine a se stesso, la sua grandezza consiste nell'avere dato un contributo assolutamente originale alla storia dell'arte contemporanea, scrivendo, ma questa volta con la "luce", una delle pagine di critica d'arte più genuine e più comprensibili che si siano mai lette, nel più puro spirito di diffusione e di divulgazione, proprio del mezzo fotografico.

Il rapporto di Ugo Mulas con gli artisti comincia al Bar Giamaica, a Milano e finisce a New York fra gli artisti della Pop Art, passando per la Biennale di Venezia, dove fu presente dal 1954 al 1970 e dove scattò circa 20.000 fotogrammi, che costituiscono il più affascinante documento storico-critico che rimane dell'Istituzione veneziana, oltre ad essere la testimonianza di un ventennio di storia dell'arte contemporanea raccontata attraverso le immagini. Nel 1974, un anno dopo la sua prematura morte, la Biennale gli dedica una retrospettiva, allestita presso i Magazzini del Sale, curata da Tommaso Trini e Nini Mulas: "Le Verifiche" e la storia delle Biennali, che costituisce, con le sue 282 foto, un doveroso omaggio a colui che ha inteso le Biennali d'Arte di Venezia come un evento artistico imperituro, fatto di uomini e donne, protagonisti, operai, semplici spettatori, ma tutti in grado, con la loro presenza, di animare e valicare il manufatto artistico. La forza comunicativa di Mulas si estrinseca attraverso alcune memorabili "sequenze" qui di seguito esemplificate. sono stati versati fiumi d'inchiostro per spiegare la filosofia che sottende ai "tagli" di Lucio Fontana, ma solo Mulas, con una breve sequenza di fotogrammi ci fa capire quanta tensione, emozione e attesa c'è dietro ad un semplice gesto, risultato freddo ed estremo di un desiderio di controllare la propria forza fisica e istintiva. Mulas dice che "nulla è meno fotografico di una cosa che si muove", eppure, nessuno meglio di lui è riuscito a renderci il significato dei *mobiles* di Calder, fotografato assieme alle sue creature in atteggiamento scherzoso, mentre agita in maniera buffa le braccia e le gambe simulando il movimento delle sue opere. E se il premio alla Biennale di Venezia giunge inaspettato, come si evince dall'espressione sorpresa e felice di Alberto Giacometti, che Mulas ha saputo cogliere con estrema sagacia, questo certamente attribuisce valore emozionale alle statue, allampanate ed enigmatiche dello scultore. L'obiettivo di Mulas entrando negli studi degli artisti americani della Pop Art, ci mostra, col fine gusto del reportage artistico-documentario quei magazzini industriali dismessi, meglio noti come *factories*, che gli artisti, all'epoca, affittavano per pochi soldi e utilizzavano, in molti casi, anche come dimora. Quello di Rauschenberg, ad esempio, era una specie di "caos organizzato", proprio come le sue opere, e in quello di Andy Warhol tutto era portato all'eccesso, estremizzato, dal via vai continuo degli amici, alle feste che finivano con l'intervento della polizia. La parabola ascensionale di questo artista, formatosi con la pratica del lavoro e con la passione, si conclude, nella vita professionale, come in quella umana, con una riflessione profonda sulla storia della fotografia e sul mezzo che l'ha prodotta. Il risultato di questa riflessione è costituito dalle "Verifiche", intense fotografie concettuali che di volta in volta vogliono essere omaggio a chi la fotografia l'ha inventata (Nièpce), usata (Lee Friedlander) o commercializzata (Alinari), oppure spiegazione pragmatica e insieme filosofica delle potenzialità che questo strumento ci offre. Il ciclo delle "Verifiche" si chiude con la foto dedicata a Duchamp, artista del quale Mulas è stato profondo ammiratore e di cui ci ha lasciato alcuni ritratti superbi ed esplicativi di quell'atteggiamento di negazione che fu alla base dello spirito di questo grande esponente della corrente Dada. Figura di spicco, tanto per il

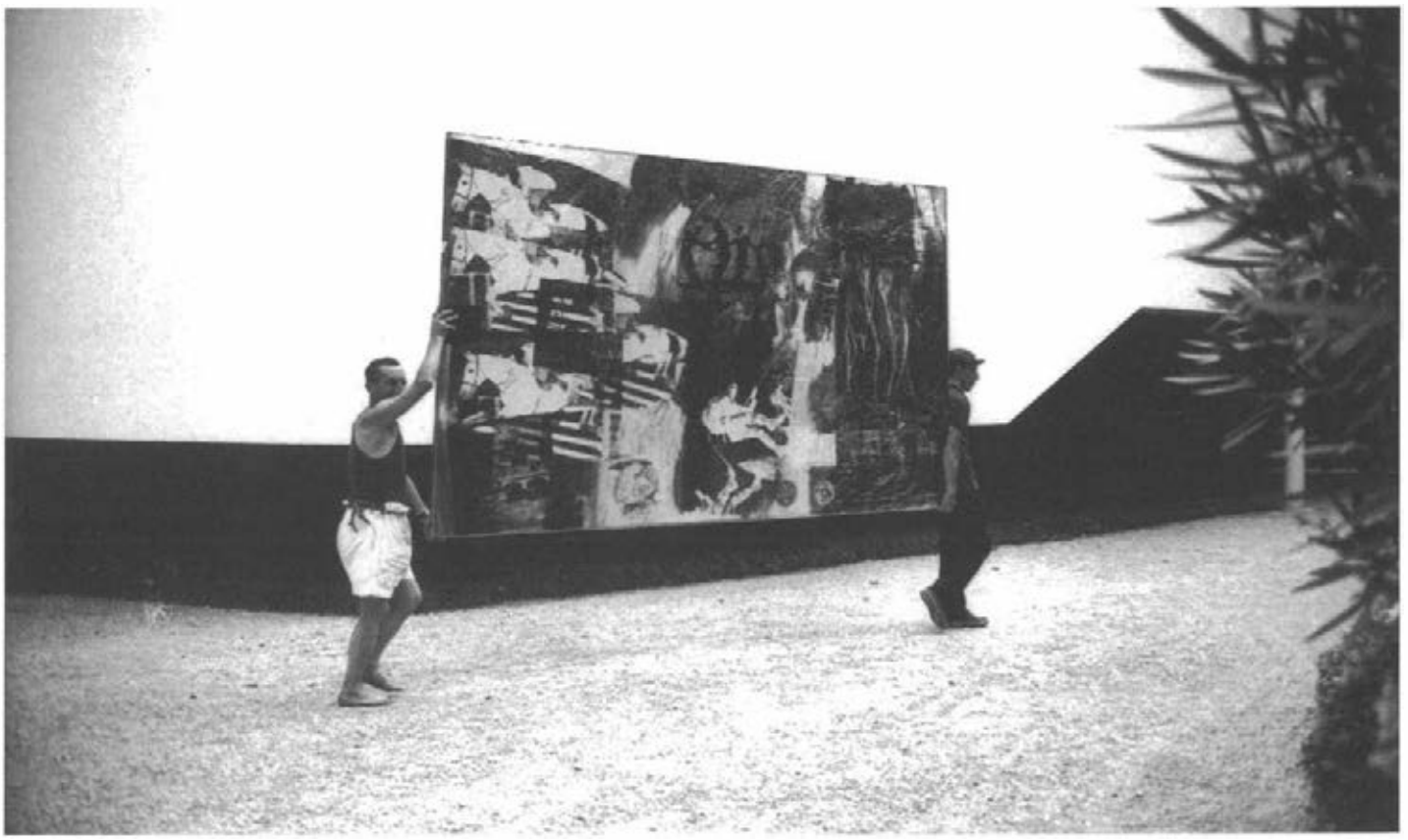
mondo dell'Arte che per quello della Fotografia, a trent'anni dalla sua morte i reportage artistici di Ugo Mulas rimangono ancora per la vitalità che li anima, insuperati e di grande attualità.

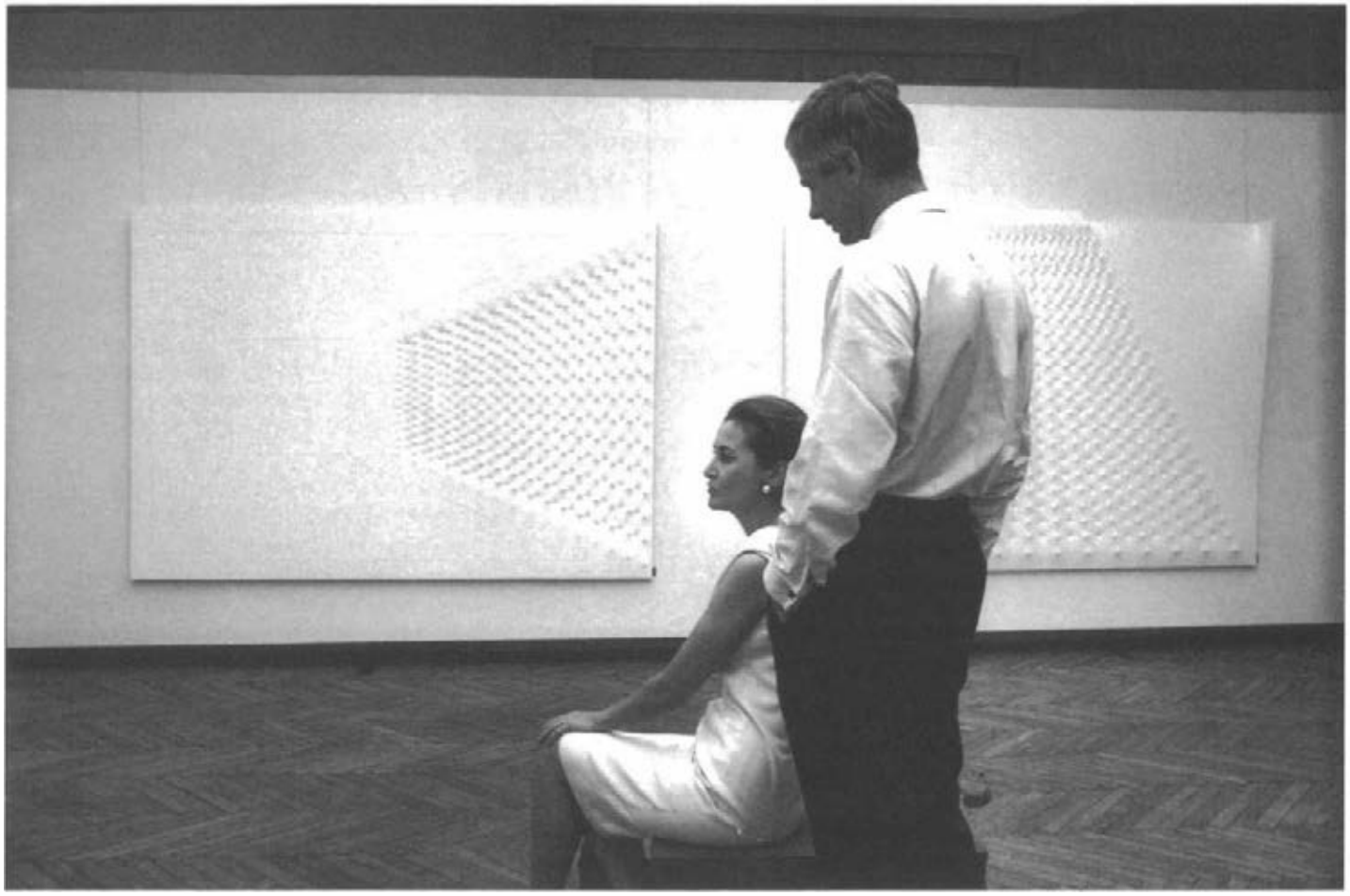
BIOGRAFIA

Ugo Mulas nasce a Pozzolengo (Brescia) il 28 agosto 1928. Dopo la maturità classica si iscrive alla facoltà si giurisprudenza che abbandonerà per seguire i corsi all'Accademia di Belle Arti di Brera. A Milano frequenta il Bar Giamaica, luogo d'incontro di artisti ed intellettuali. Nel 1954 inizia la sua attività professionale di fotografo, lavora per alcune importanti riviste quali: Illustrazione Italiana, Domus, Art International, e collabora con Giorgio Strehler al Piccolo Teatro di Milano. Nel 1962 fotografa David Smith nel suo atelier a Voltri, Alexander Calder a Spoleto e Saché in Touraine, dello stesso anno sono le belle foto che accompagnano la raccolta di poesie "Ossi di Seppia" di Eugenio Montale. Nel 1964 alla Biennale di Venezia conosce la Pop Art americana e insieme ad Alan Solomon realizza il più importante libro dedicato a questa corrente artistica: New York: Arte e Persone (1967). Escono poi i libri monografici su Alik Cavaliere (1967), su Alexander Calder (1971) e quelli fotografici Con Marianne Moore (1968) e Allegria di Ungaretti (1969).
Per la regia di Puecher realizza le scenografie teatrali delle opere di Benjamin Britten "The Turn of the Screw" e di Alban Berg "Woyzeck". Negli anni settanta inizia la serie di "Le Verifiche", dodici fotografie sperimentali, ognuna accompagnata da un testo, nel quale ripercorre il suo essere fotografo e il suo "mestiere di uomo". Il libro Fotografare l'arte e la propria antologia Ugo Mulas / la Fotografia, usciranno postumi nel 1973. Mulas muore a Milano il 2 marzo del 1973. ■



Antonia Mulas
Ritratto di Ugo Mulas
Tutti i diritti riservati
Copyright © Antonia Mulas
Per gentile concessione





Ugo Mulas
Alberto Burri
1963
Tutti i diritti riservati
Copyright © Eredi Ugo Mulas
Per gentile concessione

Ugo Mulas
Il trasporto delle opere di Robert Rauschenberg ai Giardini della Biennale
Venezia, 1966
Tutti i diritti riservati
Copyright © Eredi Ugo Mulas
Per gentile concessione

Ugo Mulas
Enrico Castellani nella sua sala con Beatrice Monti, Biennale
Venezia, 1966
Tutti i diritti riservati
Copyright © Eredi Ugo Mulas
Per gentile concessione

Ugo Mulas
James Rosenquist
New York, 1965
Tutti i diritti riservati
Copyright © Eredi Ugo Mulas
Per gentile concessione

Breve storia di internet e del WEB

Federica Vio

Federica Vio si è lauretata all'Università "Cà Foscari" di Venezia, con 110 e lode, nel giugno 2002, con una tesi sull'"Analisi e progettazione di siti web per un fotografo", relatore prof. I. Zannier, della quale presentiamo una breve sintesi.

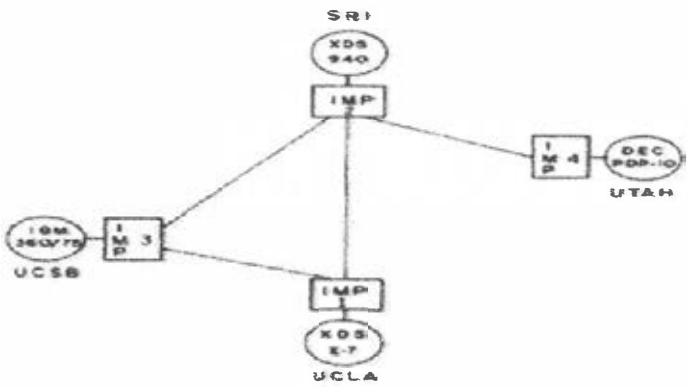
La costruzione di siti web sottintende la conoscenza di internet delle potenzialità e delle problematiche di rete, oltre ad una precisa gestione degli elementi costituenti le web pages ed un attento studio in cui analisi e progettazione siano l'adeguato preludio alla prototipazione e collaudo del sito stesso. Frutto di un'accurata ricerca, la tesi mira ad approfondire quesiti e difficoltà incontrate da un artista nel momento in cui decida di conquistare una visibilità globale. Grazie ad un mirato studio sui siti fotografici, l'indagine si è poi focalizzata sugli impedimenti grafico-strutturali di questo tipo di ipertesti, sono perciò stati proposti servizi atti a rendere usabile, coerente e navigabile il sito di un ipotetico fotografo. A questo fine, sono state costruite delle schermate-prototipo che riassumessero alcune idee, nate dal convincimento che gli storici dell'arte siano le figure più qualificate per progettare e creare questo tipo di contenuti.

La storia di Internet ebbe inizio il 4 ottobre 1957 quando i russi mandarono nello spazio lo Sputnik, il primo satellite artificiale. Colpiti nel loro orgoglio, gli Stati Uniti decisero di ristabilire la loro supremazia tecnologica. Nel 1958 infatti, nonostante la fortissima resistenza da parte delle alte gerarchie militari, fu fondata l'ARPA, un'agenzia per i progetti di ricerca avanzata che nel 1969 creò Arpanet, il primo embrione di ciò che diventò Internet. L'ARPA, nel mezzo della Guerra Fredda, cercò di rispondere concretamente al timore che un attacco nucleare, facendo saltare la rete di comunicazione, avrebbe messo in ginocchio tutta la nazione. L'agenzia cercò di creare una struttura di collegamento che consentisse ai computer di continuare a comunicare tra loro, anche nel caso una parte di essi venisse distrutta, o resa inutilizzabile, a causa di attacchi nemici. Erano perciò fondamentali il decentramento e l'indipendenza dei computer facenti parte della rete.
Nel 1960 queste idee furono elaborate da Paul Barand, uno studioso che lavorava alla commutazione di pacchetto. Per i suoi studi sulle reti di trasmissione dati, egli si ispirò al funzionamento del cervello umano, le cui funzioni, anche se in parte danneggiate, possono venire rimpiazzate da nuove connessioni di neuroni rimasti intatti. Barand ebbe anche la rivoluzionaria idea di frazionare i messaggi in unità elementari di informazione, ciascuna in grado di seguire un differente percorso all'interno della rete e di riassemblarsi infine nel messaggio originario.
La commutazione di pacchetto cercava di dare la possibilità ad un vasto insieme di utenti di trasmettere dati digitali e di usare e condividere la stessa linea di comunicazione.
La medesima idea fu elaborata da Joseph Licklider, che ebbe il merito di coinvolgere in questi progetti grandi centri di ricerca e prestigiose università, dando modo ad Arpanet di svilupparsi al di fuori degli ambienti militari.
In seguito, Larry Roberts e Wesley Clark cercarono di risolvere i problemi di incomunicabilità esistenti fra i vari computer. Clark suggerì di utilizzare una sottorete di computer tutti uguali e compatibili, dedicati esclusivamente alle funzioni di trasmissione e ricezione dei dati. Vennero costruiti così gli IMP (Interface Message Processor).
Nel 1966 un finanziamento di un milione di dollari diede vita al progetto ARPA di rete distribuita che nel 1969 prese avvio grazie agli iniziali quattro nodi situati in prestigiose università.
Nel 1973-74 fu inventato il protocollo TCP/IP che permette il trasferimento di dati tra differenti tipi di reti. Esso ha reso possibile lo sviluppo dell'attuale rete internazionale, in quanto garantisce comunicazioni esenti da problemi.
Sempre nel 1973 fu inventato l'FTP, un altro importante protocollo che permette l'invio di messaggi personali e che ha posto le basi del servizio di posta elettronica, l'e-mail (che nascerà ufficialmente nel 1977).
Negli anni Ottanta, Internet si espanse con una velocità eccezionale: migliaia di enti di ricerca, università e agenzie governative iniziarono a connettersi alla rete, mettendo liberamente a disposizione le proprie risorse.
I meccanismi per il trasferimento di files, il collegamento, l'invio e la ricezione di posta elettronica, erano però ancora troppo complicati per gli utenti inesperti.
Fu cosi che, alla fine degli anni ottanta, un gruppo di fisici del CERN di Ginevra, coordinati da Tim Berners-Lee, allo scopo di poter facilmente scambiare articoli scientifici e risultati di esperimenti, creò il World Wide Web.
Il web è un sistema capace di semplificare l'approccio ad internet, grazie ad un nuovo linguaggio che permette una navigazione facile ed intuitiva, adatta al grande pubblico. Inoltre, tramite gli ipertesti si possono finalmente trasmettere anche immagini e files multimediali.
Per leggere le pagine web sono nati i browser: strumenti grafici come il programma Mosaic, a cui presto sono seguiti i famosi Netscape Navigator ed Internet Explorer.
La fase piu esplosiva nello sviluppo della rete è avvenuta negli anni Novanta con il commercio eletronico. Ciò ha fornito opportunità di business non solo a chi utilizza internet per affari (e-commerce, trading on line, home banking), ma anche ai produttori di hardware e software, ai gestori di linee telefoniche ed ai fornitori di servizi internet. ■

Paul Parand

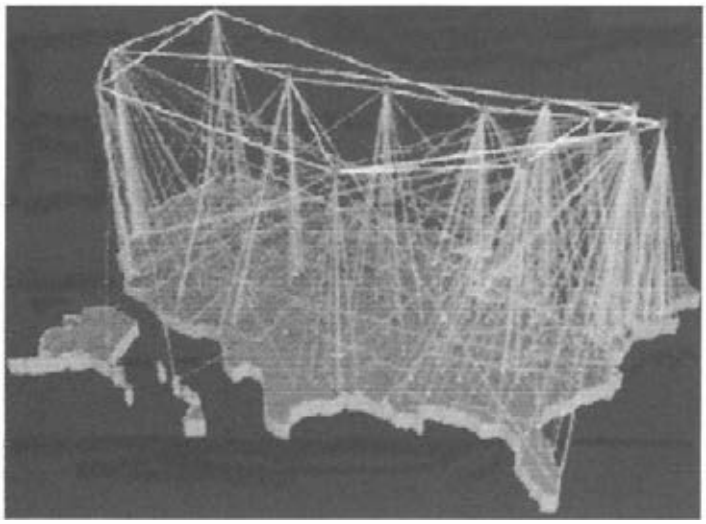
Joseph Licklider

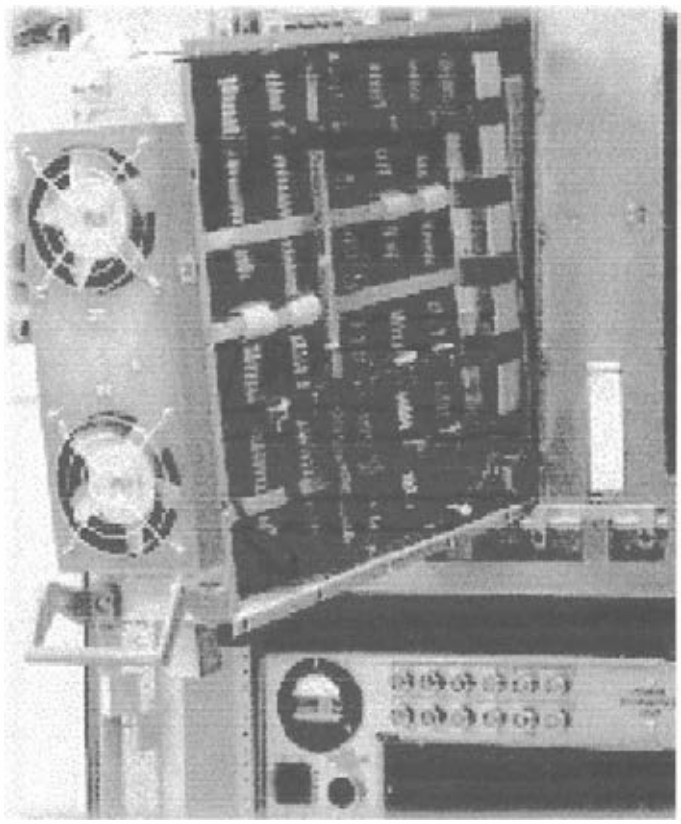
I progettisti dell'IMP



I primi quattro nodi della rete

La rete americana





Il primo Message Processor

L'immagine di Venezia nell'editoria fotografica

Filippo Leonardi

La ricerca dal titolo L'immagine di Venezia nell'editoria fotografica ha lo scopo di fornire una panoramica di tutte quelle pubblicazioni che hanno utilizzato le fotografie della città in modo particolarmente incisivo o innovativo da Lerebours, 1841, ai giorni nostri. Questo studio mette in luce un sostanziale cambiamento dell'immagine della Serenissima che, come osserva Michel Levey, "è cambiata meno del modo di tradurla in immagini"[1].

La parte introduttiva della ricerca è dedicata all'iconografia di Venezia prima dell'invenzione della fotografia.

L'architettura è il soggetto delle prime fotografie, soprattutto a causa di un limite tecnico, che impedisce di fissare soggetti in movimento; e come poter guardare alla città se non da un unico, obbligatorio, punto di vista, dal quale registrare l'immagine? Emergono così le principali differenze tra pittura e fotografia: la creatività della prima è soggetta solo ai vincoli imposti dal pittore, mentre la seconda è limitata dalla tecnologia. La fantasia del pittore può volare ovunque, il fotografo no, deve scegliere un punto di vista fisico.

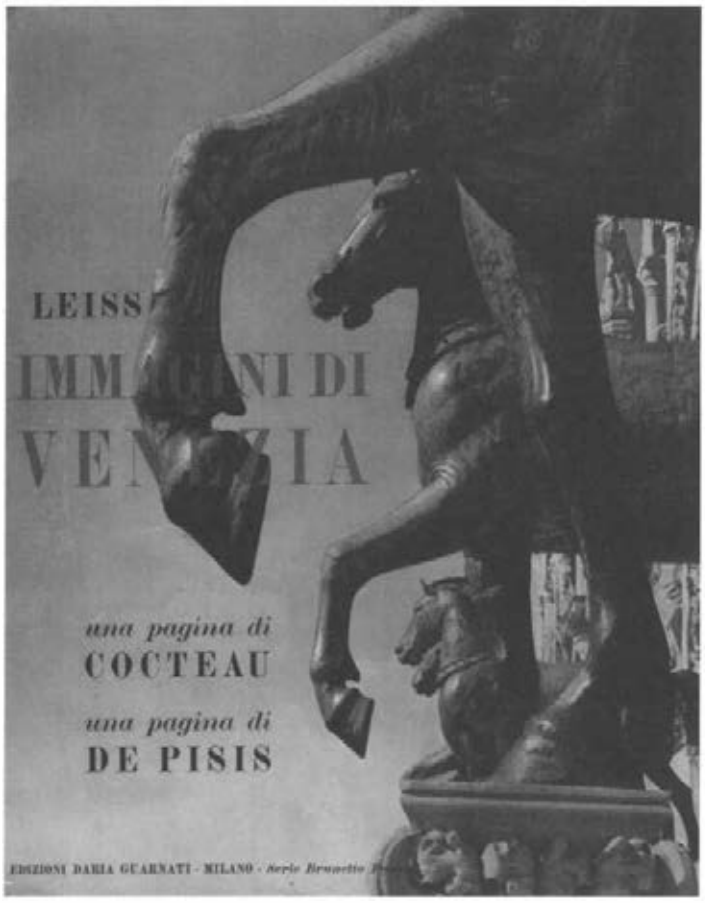
Il punto di passaggio fra la pittura e la fotografia è segnato dalle Excursions Daguerriennes, pubblicate a dispense tra il 1841 e il 1843 dall'editore francese M.P. Lerebours. Si tratta delle prime immagini di Venezia, incise dal dagherrotipo, ad apparire in un libro.

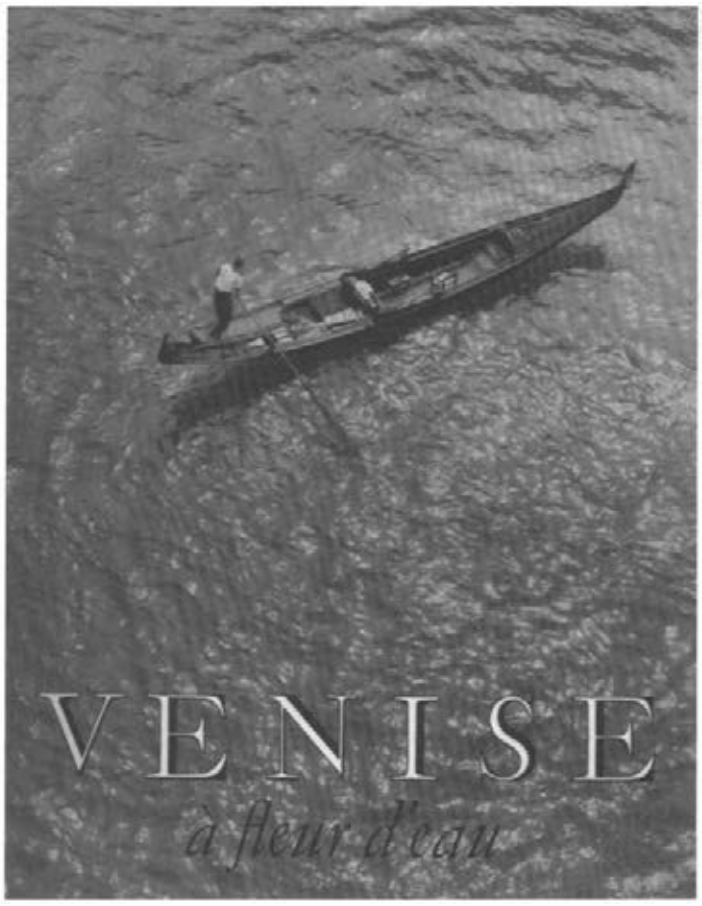
Nelle Excursions Daguerriennes la fotografia è comunque ancora legata alla pittura, ne fa praticamente il verso. I figuranti, inventati dalla mano del disegnatore, apportano un tocco di realismo all'immagine della città, secondo i canoni del tempo. A poco a poco la fotografia diverrà invece lo strumento della pittura, alcuni artisti arriveranno a dipingere guardando o lucidando le fotografie, il punto di vista gradualmente si sposta fino ad identificarsi con quello del fotografo.

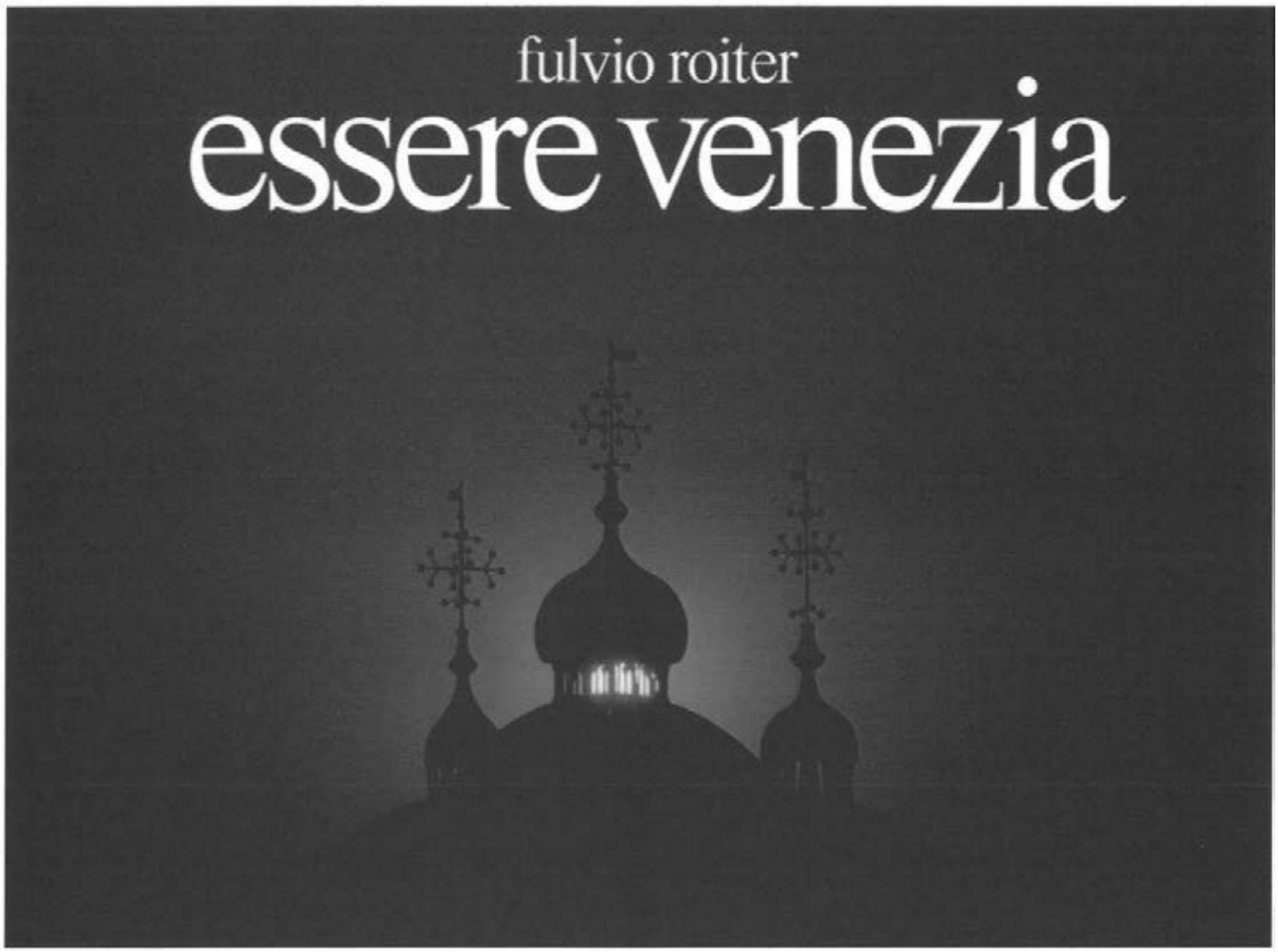
Le cartoline, stampate da tutti gli atelier, contribuiscono a creare l'icona di Venezia che tutti conosciamo. Suggeriscono un'idea romantica della città, utilizzando stereotipi che ancora oggi resistono. Di pari passo vi è una cultura fotografica "all'Alinari", che pretende immagini con linee sempre ortogonali, mai "cadenti", dove tutto è rigorosamente a fuoco e dove niente è nascosto dall'ombra.

Accanto alle ormai classiche guide nascono gli album, i Souvenir de Venise per i turisti, una sorta di sintesi per immagini della città attraverso i suoi luoghi più celebrati. Nello stesso tempo, l'esigenza degli studiosi di reperire fotografie architettoniche e la necessità degli atelier di fornire queste immagini, s'incontrano nella realizzazione dei cataloghi. Si tratta di piccoli libri nei quali poter recuperare l'immagine desiderata, attraverso un codice numerico corredato da una descrizione dell'inquadratura: Piazza San Marco vista dall'ala Napoleonica, Piazza San Marco vista dalla Piazzetta Dei Leoncini, ecc.

In seguito, nell'ultimo quarto di secolo ed oltre, l'editore Ferdinando Ongania, grazie alla tecnica di stampa eliotipica, riesce a fare di Venezia l' "oggetto di speciali pubblicazioni"[2]. All'inizio del novecento il progresso tecnologico, attraverso il perfezionamento di tecniche di stampa quali la zincografia, l'heliogravure (rotocalco) e l'offset, si prepara alla forte accelerazione che l'editoria fotografica subirà nella seconda metà del XX secolo.
È dal dopoguerra in poi che a Venezia si comincia a guardare in modo diverso alla fotografia. Per la prima volta Leiss inclina la macchina fotografica seguendo scopi non documentari, come lo erano invece quelli di Ruskin, che considerava le immagini veri e propri appunti visivi privi di qualsiasi valore estetico.
Nel 1953 Ferruccio Leiss pubblica Immagini di Venezia, primo fotolibro sulla città lagunare. È l'inizio di una nuova epoca della fotografia. La soggettività diventerà il filo conduttore dei più celebri libri su Venezia, quelli di Leiss, Roiter, Haas, Berengo Gardin e Bruno. Ma anche libri meno conosciuti di autori come Monti, Fontana, Gentili e Campigotto, percorrono la strada di una visione soggettiva della città. Molti di questi autori non tralasciano di attingere alla storia per restituirci una propria visione della realtà. Roiter, ad esempio, si ispira ai poetici chiari di luna di Naya, Berengo Gardin alla panoramica del Rewick del 1492.
Nel XX secolo si notano diverse variazioni nell'approccio fotografico alla città che ci mostrano dettagli di Venezia sempre più piccoli e diversi, Venezia in controluce, affollata, ferita dopo il disastro del '66 e altro ancora.
Le innovazioni tecnologiche hanno contribuito anch'esse a modificare l'immagine della città. I teleobiettivi, ad esempio, schiacciano gli edifici l'uno sull'altro creando irreali vicinanze. La leggerezza delle moderne attrezzature e il miglioramento delle pellicole, consentono al fotografo di muoversi rapidamente e di poter fissare sulla pellicola soggetti in movimento per realizzare



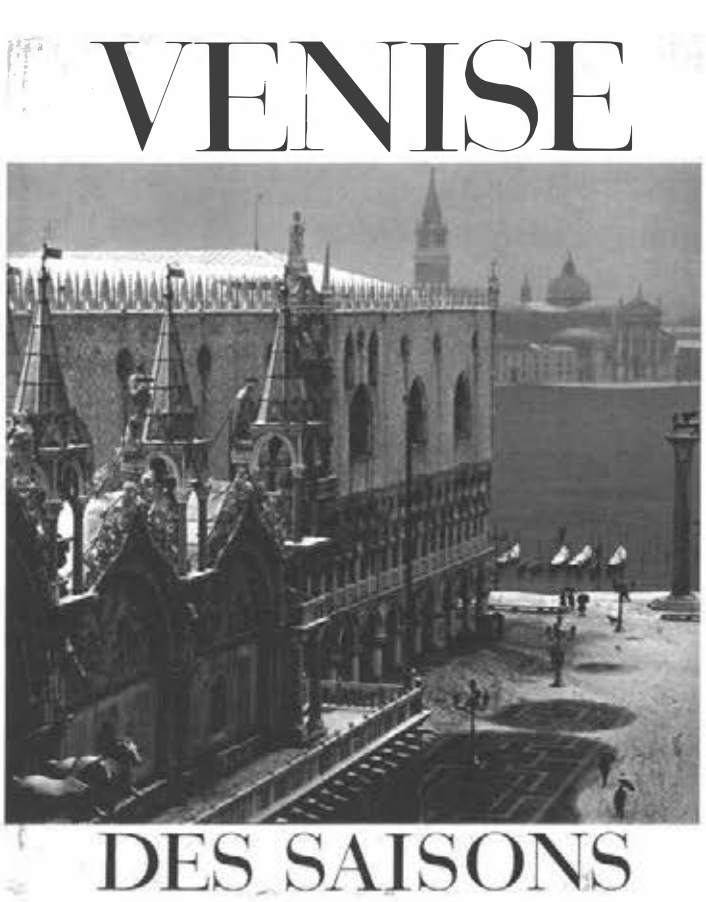


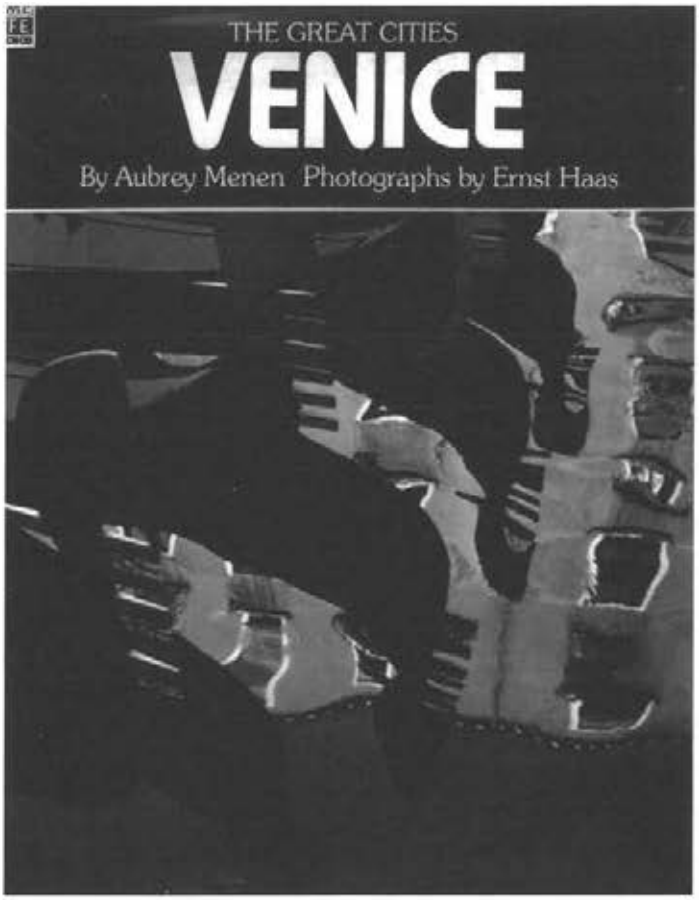


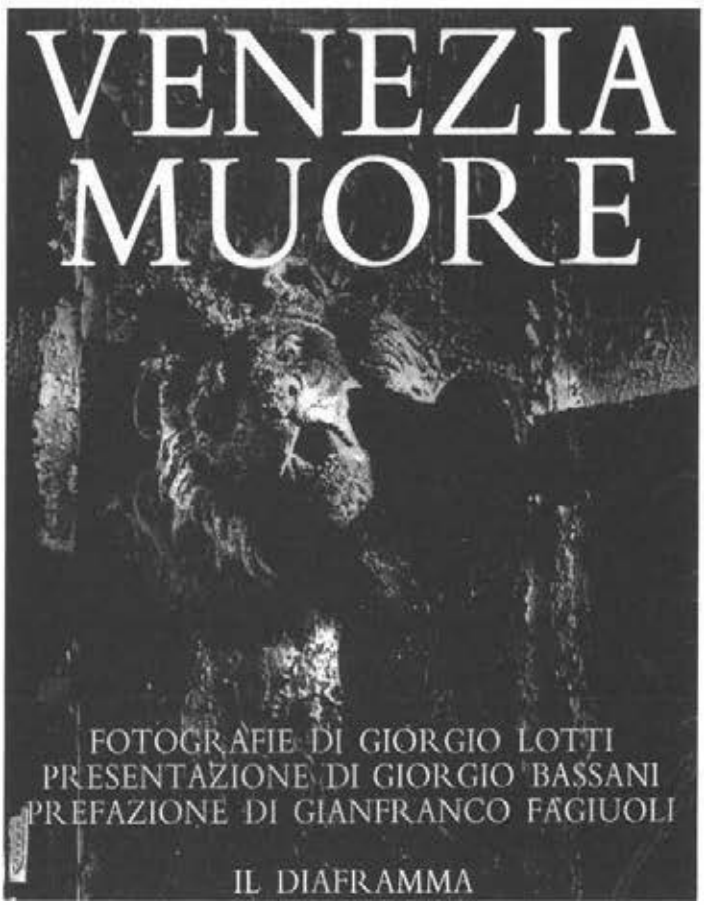
immagini molto dinamiche. Ecco che, grazie ai nuovi strumenti, Berengo Gardin riesce a congelare in un fotogramma il volo del gabbiano, che vediamo sulla copertina a colori di Venise de Saisons del 1964.
La tecnologia del fotografo continua ad andare di pari passo con quella del grafico e dello stampatore, che a volte utilizza colori talmente puri da far sembrare irreali le immagini e talora la loro digitalizzazione e sovrapposizione crea realtà estetica, come in Viaggio nelle Venezie, edito da Biblos, nel 1999.
Negli ultimi decenni del novecento i libri hanno mostrato particolari soggetti, come già Ongania aveva fatto nel 1889 pubblicando Vere da Pozzo, e non solo particolari periodi storici o i soliti, canonici, percorsi. Venezia Minore, Venezia e la sua Gondola, Cannaregio, Pavimenti alla Veneziana, Il Ghetto di Venezia, Giardini Segreti di Venezia, sono solo alcuni esempi di questi libri, dove spesso la fotografia assume un'importanza maggiore del testo. ■

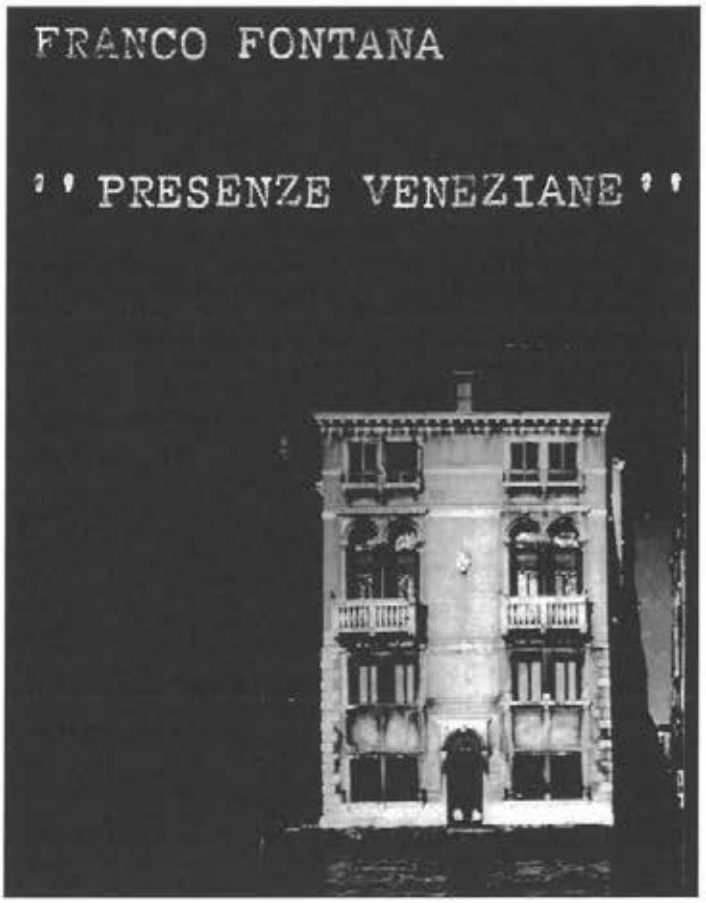
Note

[1] A. Corboz, *"Profilo per un'iconografia Veneziana"*, in AAVV a cura di D. Succi, I. Reale, Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento, Electa, Milano, 1984, p. 34.
[2] s.i.a., *Raccolta delle vere da pozzo in Venezia*, F. Ongania, Venezia, 1989, in P. Costantini, "Ferdinando Ongania Editore veneziano e l'illustrazione della Basilica di San Marco", in AAVV a cura di I. Zannier, Fotologia 1, Belborgo, Ferrara, 1984, p. 5.


VENISE
DES SAISONS


THE GREAT CITIES
VENICE
By Aubrey Menen Photographs by Ernst Haas


VENEZIA
MUORE
FOTOGRAFIE DI GIORGIO LOTTI
PRESENTAZIONE DI GIORGIO BASSANI
PREFAZIONE DI GIANFRANCO FAGIUOLI
IL DIAFRAMMA


FRANCO FONTANA
'' PRESENZE VENEZIANE ''

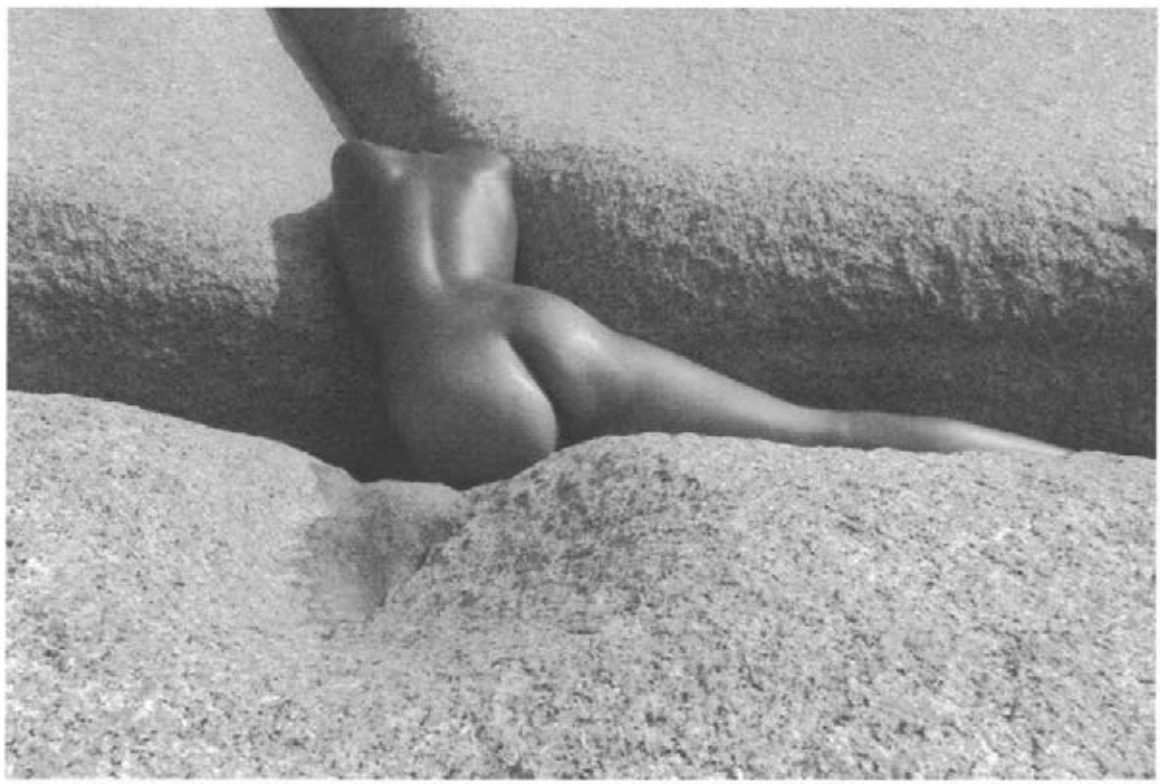
Un ritratto di
Pino Dal Gal

Pino Dal Gal

Verona 4 febbraio 2003

Caro Professore,
Lei mi fa una domanda che, le confesso, mi ossessiona da sempre: come organizzare l'archivio e conservare i negativi.
In tutti questi anni, ho fatto e disfatto l'archivio varie volte alla ricerca di un modo "pratico e veloce", per ritrovare le immagini... ma ho dovuto prendere atto che la perfezione non esiste!
Poi non sapendo come uscirne, ad un certo punto della mia vita fotografica, ho pensato che ammassando anno dopo anno negativi, avrei finito per lasciare una eredità "troppo pesante" e quindi ho deciso che avrei "lasciato in eredità alla storia", solo un numero di foto che io ritenevo degne di tale futuro.
Così ho buttato molti negativi e stampe "vintage".
Dopo quel falò sentivo il peso dell'archivio (effettivamente) più leggero.
Aver previsto che tutto quanto è vecchio diventa bello!!!
Per ciò che riguarda la conservazione anch'io faccio parte della vecchia scuola delle "scatole".
Ne ho di tutte le misure e provenienze, e lì dentro c'è tutta la mia vita fotografica. Speriamo che sia un buon sistema e comunque credo che i restauratori di negativi avranno un gran lavoro in futuro!
Noi, autori della vecchia squadra, scattavamo per amore: non pensavamo a cosa sarebbe successo nei 50 anni a venire.
Per quanto mi riguarda la ricerca va avanti come succede ad un qualsiasi artista e penso che la qualità della produzione debba migliorare con la maturità e le esperienze vissute.
Ora mi sono organizzato per gli ultimi lavori con nuove scatole!
Le invio carissimi saluti. ■

Pino Dal Gal, vive e lavora a Verona, dove nasce nel 1936. Inizia a fotografare negli anni '50 e giovanissimo vince prestigiosi premi nazionali. La sua fotografia si esprime nella" narrazione" attraverso cui descrive e racconta aspetti della condizione umana, fino alle cruenti storie di denuncia, in metafora, a chiusura degli anni '70; mentre gli anni '80 sono caratterizzati dalla ricerca analitica di forme antropomorfe di rocce e nudi. Molto apprezzato dallo storico H.Gernsheim che acquista per l'University of Texas in Austin molti suoi lavori e lo sceglie nel '95 per rappresentare l'Italia nella Selezione Internazionale di Hildesheim e (unico italiano) per inaugurare lo spazio espositivo Guggenheim a Venezia. Sue immagini sono parte di prestigiose collezioni museali in Italia e all'estero e collezioni private.



Nudo
Capo Testa 1977
b/n silver print

Luigi Gariglio

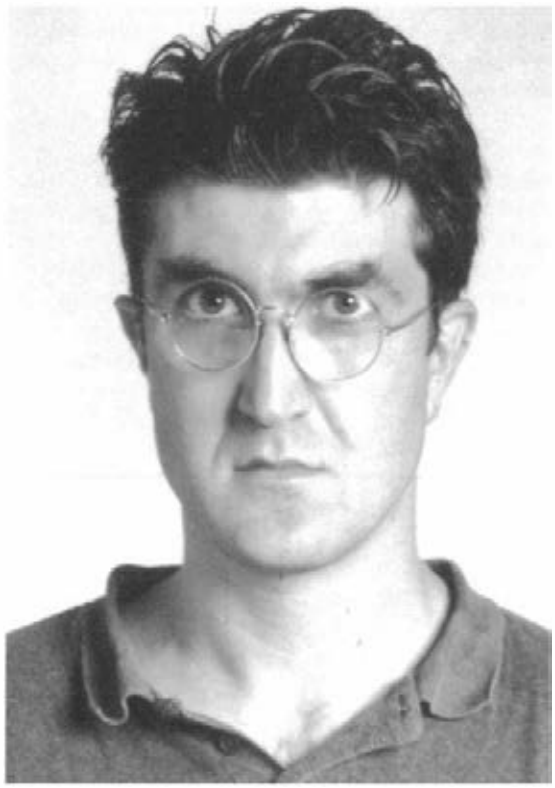
Prof. Italo Zannier,
innanzi tutto vorrei ringraziarLa per l'attenzione prestatami e le parole spese per il mio lavoro "persons in prisons".

Le scrivo dopo un po' di tempo perchè Le ammetto che il compito affidatomi di scrivere delle brevi note sulla conservazione, mi ha per un momento fatto sentire disorientato e un po' confuso. Non che fosse una richiesta ardua o toppo complessa, piuttosto forse la mia situazione per certi versi non facile, e gli impegni, non mi facevano trovare il filo di un ipotetico discorso che desideravo proporLe. Nuove prospettive ed entusiasmi hanno prodotto la poca cosa che mi permetto di inviarLe.

Devo ammettere che anche se opero nel settore della fotografia professionale da quasi quindici anni, questo argomento ha attirato la mia attenzione solo in tempi relativamente recenti, forse perchè non sono mai riuscito fino in fondo a credere che conservare le mie immagini potesse avere un qualche tipo di senso. Ho scoperto invece il valore culturale della conservazione quando nel 2000 Hripsime Visser, curatrice della fotografia allo Stedelijk Museum di Amsterdam, nel propormi l'acquisto di tre opere per la collezione del museo sottolineò la necessità che le immagini fossero di qualità museale proprio dal punto di vista della conservazione. Adesso cerco di curare il mio archivio a dovere, e la digitalizzazione delle immagini e la gestione dei dati informatizzata mi è di grande ausilio, anche se continuo a pensare alla fotografia più come linguaggio che come opera e credo che come ci dicevamo spesso con Marco, il mio migliore amico prematuramente scomparso, la fotografia sia principalmente un fatto di sguardi soggettivi. ■

Luigi Gariglio nasce a Torino nel 1968, dove vive e lavora.
Dall'anno accademico 2001/2002 collabora con la Cattedra di Sociologia della Comunicazione all'interno della quale tiene un modulo di Sociologia Visuale.
Vincitore del Premio Marangoni per un progetto fotografico.
Dal 1995 conduce una ricerca fotografica all'interno delle carceri italiane ed olandesi.
Le principali mostre collettive a cui ha partecipato sono:
- 1995, *Venti fotografi italiani*, (a cura di Paolo Costantini), Castello del Pio Carpi;
- 1996, *Turin La nuit*, Istituto italiano di cultura, Lione, Francia;
- 1997, *Archivio dello spazio 1987/1997*, Palazzo della Triennale, Milano;
- 2001, *Selection from the new adquisition*, Stedelijk Museum, Amsterdam, Olanda;
- 2002, *Passaggio di testimone*, (a cura di Filippo Magga), Padiglione Italia, Giardini di Castello, Venezia;
- 2001, *VI Internationale Fototage Herten*, Herten, Germania.

Sue foto sono collezionate nel Musco di arte contemporanea di Amsterdam, Stedelijk Museum.



Un ritratto di Luigi Gariglio

Livio Senigalliesi

Tra tradizione e modernità
Come archivio le mie fotografie. Poco si sposa con l'era digitale la mia passione sacra per la materialità del negativo e delle tradizionali stampe in bianco e nero. Già in passato – forzato da 'cause di servizio' – passai dal mondo dei grigi alle infinite tonalità del colore, e col tempo ne apprezzai l'efficacia, come nel caso della fotografia qui a fianco, divenuta quasi un'icona del mio decennale lavoro nei Balcani. Raccolgo con pazienza certosina negativi e diacolor frutto di tanti viaggi e di tanti reportage divenuti poi pezzi di storia.
Parallelamente, da qualche anno, ho iniziato a digitalizzare il mio archivio per salvaguardare la qualità delle immagini e rendere agile e veloce il loro utilizzo. L'uso del computer è divenuto – mio malgrado – indispensabile e sono giunto a poco a poco ad apprezzare i vantaggi della tecnologia digitale, non fosse altro per la comodità ed immediatezza della trasmissione delle immagini a migliaia di chilometri di distanza in pochi secondi. Mediazione tra tradizione e modernità, qualità e velocità sono - a mio avviso – la scelta vincente.

Fotografie
Entri in una casa appena svaligiata, razziata da qualche gruppo di soldati di passaggio. È una casa senza lusso, persa in una cittadina delle tante guerre balcaniche. Lì, tra gli effetti personali sparsi per terra, fra i giocattoli mutilati dei bambini, vedi le fotografie. O meglio, non sei tu che le vedi, ma loro che intrappolano il tuo sguardo. Piccole istantanee di vite senza storia, senza pretesa di bellezza, eppure così importanti. Sono immagini di matrimoni o di compleanni e rappresentano ormai l'ultima traccia della gente che ha abitato quella casa. Cerchi di pensare al lavoro che devi fare, ma loro ti parlano di momenti che sono stati anche i tuoi, di persone travolte dalla bufera della guerra e trascinate via. Quando esci dalla casa ti accorgi di altre fotografie cadute per terra. Hanno la leggerezza dei fantasmi e i volti ritratti sono stati in parte cancellati dalla pioggia insieme ai momenti di festa. Allora ti vengono in mente tutte le fotografie che non hai scattato, ma che hai visto sul tuo cammino mentre attraversavi la guerra. L'immagine di Tito nel fango; le istantanee che volavano come foglie secche nel vento di Petrinja in una giornata così grigia che sembrava pesarti addosso come un sudario. Oppure quelle che hai calpestato scendendo da uno dei condomini di Grbavica a Sarajevo, mentre i serbi scappavano portandosi via anche i morti dai cimiteri. E ancora le fototessere strappate dai passaporti che lastricavano un sentiero sulle montagne del Kosovo. Allora, quando ti vengono in mente tutte queste fotografie, che di solito non finiscono nei libri, capisci. È questione di un istante, ma comprendi davvero come la guerra divori la memoria degli uomini e perché sei lì. ■
Brano tratto da "Balkan" Ed. Ken Damy

Livio Senigalliesi, nato a Monza nel 1956, è giornalista dall'81 e lavora da più di dieci anni come reporter di guerra per le maggiori testate nazionali ed estere. La passione per la fotografia intesa come testimonianza e l'attenzione ai fatti storici di questi ultimi anni l'hanno portato su fronti caldi come il Medio-Oriente ed il Kurdistan, durante la guerra del Golfo, nella Berlino della divisione e della riunificazione, a Mosca durante i giorni del golpe che sancirono la fine dell'Unione Sovietica e infine nella ex-Jugoslavia. Ha seguito tutte la fasi del conflitto dal '91 e dalla fine delle ostilità in Bosnia ha iniziato un ampio lavoro di documentazione sui problemi del dopoguerra: un viaggio lungo i nuovi confini sanciti dagli accordi di Dayton, dove continua la tensione tra le varie etnie e dove si portano avanti tra mille difficoltà i progetti di ricostruzione. Collabora con il Photo-desk dell'UNHCR di Ginevra, con l'Ufficio della Cooperazione Italiana di Sarajevo e con numerose Ong (organizzazioni non governative). Ha lavorato, in qualità di fotografo di scena, sul set del primo film bosniaco del dopoguerra, "Perfect Circle", del regista Ademir Kenovic, presentato alla rassegna cinematografica di Cannes del '97 e dove ha riscosso un notevole successo di critica e pubblico.
I drammatici reportage dal Kosovo, frutto di una lunga e rischiosa permanenza nella tormentata regione balcanica, sono valsi all'autore la nomination per il prestigioso "Bayeux War Corrispondent Award '98" (www.prixbayeux.org/nomines98.htm). Nella primavera del 1999 Livio Senigalliesi ha anche lavorato come volontario nei campi profughi della Macedonia per conto dell'Ong Cesvi. Recentemente ha pubblicato ampi reportage su Palestina, Cipro, Afghanistan, Sudan.
È autore di numerosi libri e di una mostra fotografica itinerante dal titolo 'Oltre il muro' - 120 immagini dedicate alla memoria dei conflitti conseguenti alla caduta del Muro di Berlino.
Livio Senigalliesi ha recentemente esposto a: Brescia, Museo Ken Damy di fotografia contemporanea - Mantova, Casa del Rigoletto - Salerno, Sala della Provincia - Sesto San Giovanni, Sala degli Affreschi Villa Visconti d'Aragona - Napoli, Maschio Angioino - Verona, Scavi Scaligeri - Brescia, Sala Vanvitelli Piazza della Loggia - Milano, Centro San Fedele - Parigi, Istituto Italiano di Cultura - Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.

L'ultimo giorno di guerra
Sarajevo/Bosnia 18 marzo 1996

Piermario Ciani

Un ritratto di
Piermario Ciani

Negativi o diapositive, bianconero o colore, piccolo o medio formato, da almeno mezzo secolo sono i primi parametri di riferimento per tutti i fotografi che si pongono il problema dell'archiviazione di immagini. Negli ultimi tempi le cose stanno radicalmente cambiando a causa della fotografia digitale che mette in soffitta gli acetati spalmati di gelatina sensibile.
Dalla fotocamera si scaricano le immagini direttamente nel computer e si archiviano su Hard Disk, Dat, Zip, CD-Rom, DVD... ma, considerata la rapida obsolescenza delle tecnologie elettroniche, forse l'immediato futuro sarà un continuo riversare gli archivi sui sempre più nuovi supporti che la tecnologia ci metterà a disposizione. Non più lastre o negativi capaci di attraversare i secoli ma memorie microscopiche istantanee che durano solo qualche anno e il cui contenuto deve essere periodicamente trasferito per poter essere fruito attraverso nuovi hardware e software. ■

Piermario Ciani è nato il 19 Giugno 1951 a Bertiolo (Ud). È stato allievo di Luther Blissett alla Psichogeographical Art School of London.
Ha realizzato immagini con procedimenti manuali, fotochimici, elettrostatici e digitali. Pubblica ed espone le sue opere dal 1976: prima dipinti, poi fotografie, xerografie, mail-art, installazioni multimedia e adesivi. Predilige i supporti cartacei ma spesso le sue opere sono immateriali e si percepiscono ai confini tra la telepatica e la telematica.

Bolli 2001

Autoritratto 01.02.03

Autoritratto 08.02.03

Un ritratto di
Simone Schiesani

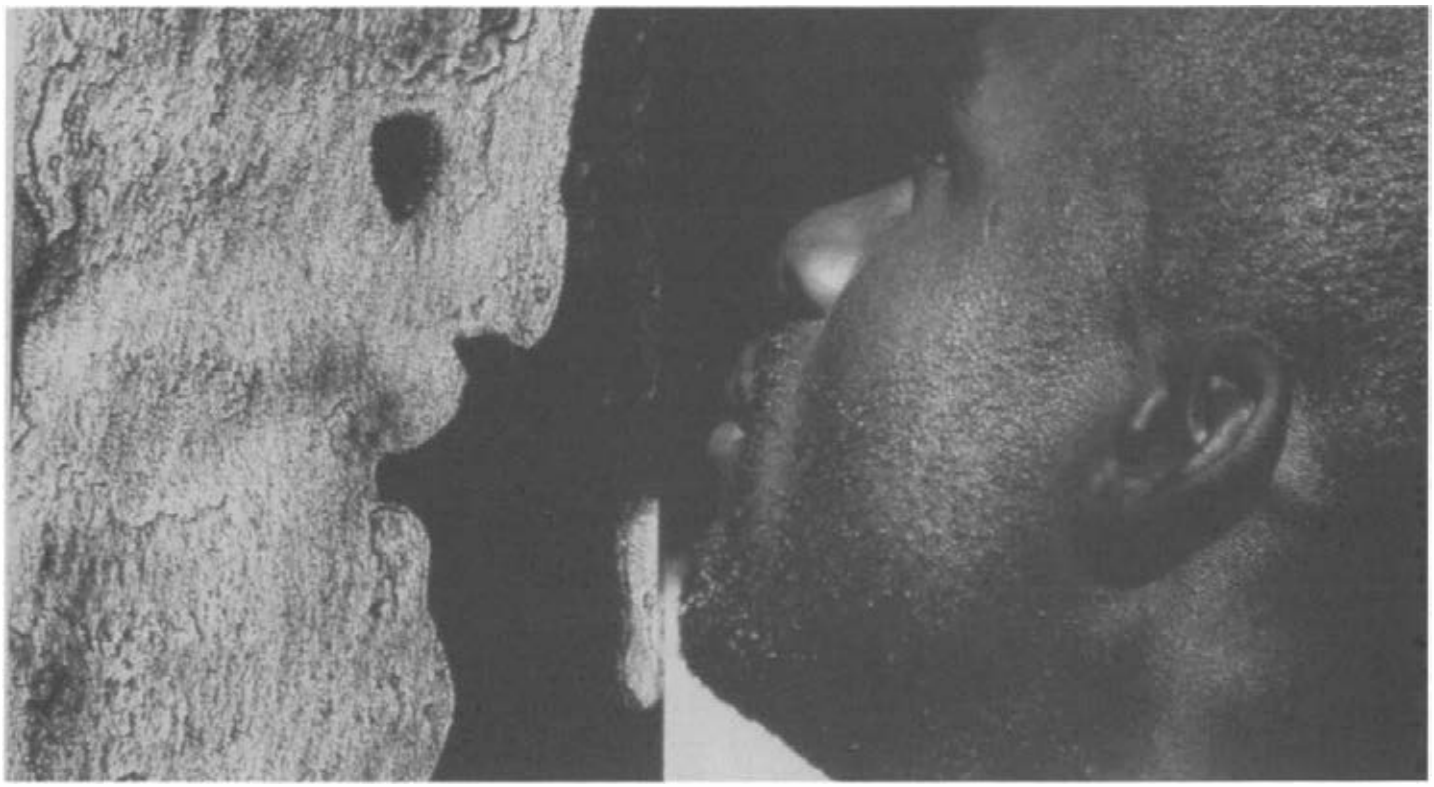
Simone Schiesani

Scatole nomadi. E buste. Scatole e buste, custodi un tempo di vergini materie. Proteggono ospiti ancora giovani cambiando spesso stanze, città, case. Vanno stratificandosi delle percezioni accadute e altri ben meditati pensieri e tutto conservano nel prezioso metallo, riempiendosi di foglie, muri, volti, cieli, luoghi e gatti, sedimenti da interrogare circa le mie ere fotografiche.
Le tengo al buio, da dove sono venute; stampe dalla croccante superficie e negativi (anti-acido protetti garantiti), che attendono di essere scrutati e spiati, controluce architettando che fare di umili gregari al soldo del fotogramma ben inquadratoespostosviluppato.
Le scatole nomadi hanno un collaboratore, nomade. Gli è riservata la parte più meritevole delle percezioni e dei pensieri, presentati in luminosi discendenti elettronici. Difesi da un nuovo supporto dalla memoria capace e rapida, incurante di polvere e umidità, intoccabile anche volendo usare tutte le precauzioni. Ma non conserva veramente, mostra soltanto, sono altri i luoghi del vero Archivio, che racchiude ciò che non deve svanire.
Perciò le tengo al buio, da dove sono venute. ■

Simone Schiesari, nato a Rovigo il 5 giugno 1974, si occupa di fotografia dal 1997 grazie alla frequentazione e all'insegnamento di Paolo Gioli e Roberta Valtorta.
Nel 1998 ha prodotto i primi lavori: Margini, Elementi Paralleli, nello stesso anno ha partecipato ad un seminario organizzato da Fabrica e tenuto da Lewis Baltz.
Tra il 2000-2001 ha realizzato la serie "Volti" e nel 2001 ha frequentato un corso sull'uso di Photoshop presso il C.F.P. Riccardo Bauer di Milano. Nel 2002 ha partecipato al seminario "Dentro la Città Europa" svoltosi presso La Triennale di Milano a cura di Multiplicity, con la presenza di Lewis Baltz, Gabriele Basilico, Francesco Jodice e Armin Linke.
Attualmente vive e lavora a Milano come assistente fotografo.

Volti 1

Volti 3



Volti 2

Francesco Moretti
Un ritratto di Paolo Guolo

Paolo Guolo

Il solo pensare al mio archivio fotografico mi getta in un crescendo di emozioni che oscillano fra ricordo e nostalgia, turbamento e frenesia. Questi sentimenti, diventano poi ancora più acuti, allorche mi accingo a mettere fisicamente le mani sull'archivio. Passare in rassegna le mie foto, indiscriminatamente, sia quelle realizzate su commissione, sia quelle personali, significa per me affondare nella memoria e da essa trarre stimolo per il lavoro futuro.
Ciononostante, la stessa operazione suscita in me un desiderio forte di riordino e di ammodernamento dell'archivio, che spesso sfocia nell'ansia, generata dalla consapevolezza di non riuscire a trovare il tempo sufficiente per realizzare questo desiderio.
Il mio archivio si potrebbe, concettualmente, dividere in due momenti:
Archivio attuale: costituito da *negativi*, divisi in b/n e colore, brevemente descritti, datati e numerati progressivamente; *diapositive* conservate per lo piu in scatole di plastica con caricatore; *positivi* contenuti in cassettiere corredate di documentazione e schede in cui riporto la data, il titolo e l'autore. Se la foto è anonima e priva di soggetto, cerco comunque di descriverla (questi accorgimenti sono riferiti alle fotografie dell'Ottocento, di cui sono modesto, ma appassionato collezionista).
Archivio ideale: è l'archivio a cui tendo, con smania quasi fanciullesca, è un archivio informatizzato, in cui tutte le informazioni siano contenute in una base di dati specifica, facilmente consultabile. Tuttavia, alla realizzazione di questa idea si frappone un ostacolo di duplice natura; l'una legata al fattore tempo, sempre mancante quando si tratta di affrontare operazioni di riordino, l'altra al fattore costi, comunque ancora elevati se si vuole acquistare e mantenere una strumentazione informatica adeguata. ■

Paolo Guolo (1944), scultore e fotograto, vive e lavora a Treviso. Ha incominciato ad interessarsi alla fotografia nel 1965. Dal 1977 al 1990 ha tenuto corsi di tecnica e storia della fotografia presso il Liceo Artistico, dove ha pure insegnato per molti anni figura e ornato modellato. È stato cofondatore del gruppo *"Magnum '70"* con A. Dorigo, M. Grespan, W. Fenuccio, e G. Coppola, che ha animato la scena culturale fotografica trevigiana degli anni '70 e curatore delle esposizioni fotografiche nella galleria *"Foto-grafia"* dal 1981 al 1995.
Mostre personali: *Teatro& Teatro*, presso la Fondazione Bevilacqua La Masa (VE), 1971; *Paris*, presso la Libreria Einaudi (TV), 1976; *5x70 Momenti Quotidiani*, presso la galleria Nuova Fotografia (TV), 1981; *5x70*, presso la Galleria Arcimboldo (TV), 1984; *Polaroids [1976-2002]*, presso lo Spazio Antonino Paraggi (TV), fino al 3 novembre 2002.
[comprende una selezione di polaroids a colori scelte dall'ampia serie che Guolo va realizzando come propria personale ricerca, dal 1976. Esposte insieme a cinque terrecotte di recente produzione, le polaroids di Guolo sono testimonianza di una complessa personalità artistica capace di apportare all'immagine fotografica una tensione plastica d'ombre e luci spiccatamente scultoree]
Mostre Collettive:
I° Salon Européen d'Art Photographique (Orléan), 1972; *Religione S.p.A.*, Studio Martini (TV), 1972.
Sue immagini sono pubblicate, oltre che in diversi cataloghi di scultura e pittura, in: Bettini, *L'ultima metofora* di A. Viani, Ed. N. Pozza, 1969; Dalla Costa, *Volti e luoghi della resistenza*, 1979; Bianchin, *Treviso negli anni del degrado*, Ed. Matteo, 1981; D. Dal Pos, *Burattini e marionette a Castelfranco e nella Marca trevigiana*, Ed. Corbo&Fiore, 1984.

Noname 1

Noname 2

Andrea Negretto

«I "nuovi stranieri", marocchini, senegalesi, nigeriani, ecc. ci passano a fianco nelle strade, sono in fila con noi al supermercato, sono nella cronaca dei giornali.
Ma troppo spesso questi volti non li vediamo veramente: la loro diversità culturale ed etnica ci spinge al sospetto, alla diffidenza e a considerarli in maniera molto sbrigativa ma non per questo più rassicurante, come una sorta di numero statistico, di entità astratta, di potenziale pericolo.
Da quest'idea, nasce la volontà di restituire a queste persone una visibilità concreta, il riconoscimento cioè, di una loro presenza reale, di una loro dignità umana.» ■

Andrea Negretto, nato a Treviso nel 1970, si avvicina alla fotografia durante una permanenza giovanile di due anni a Londra. Deciso ad approfondire le potenzialità espressive del mezzo fotografico, è tornato in Italia per frequentare la scuola fotografica "R. Bauer" di Milano.
Proprio a Milano inizia la sua attività professionale entrando in contatto con agenzie fotogiornalistiche con cui collabora per tre anni nei quali, lavorando tra cronaca ed attualità milanese, trova il suo "senso fotografico" soprattutto nelle tematiche sociali.
Tornato a Treviso nell'aprile '99, oltre ad iniziare nuove collaborazioni con agenzie fotogiornalistiche locali, inizia un progetto fotografico riguardante il fenomeno dell'immigrazione nel Veneto, ed in particolare in Treviso, con l'obiettivo di "vedere" chi sono e come vivono i nostri vicini.

Negretto-Rulottopoli

a cura di Italo Zannier

AA.VV., **Thomas Struth, 1977-2002**, The Metropolitan Museum of Art, New York 2003.
Edito in collaborazione con il Dallas Museum of Art, il Museum of Contemporary Art di Los Angeles e il Museum of Contemporary Art di Chicago, questo monumentale volume è il catalogo della mostra antologica inaugurata in febbraio a New York, nelle maestose sale del Metropolitan, che ospita la Fotografia con la stessa dignità delle altre Arti. Dovremmo imparare! Dovremmo anche noi poter contare su studiosi attenti alla contemporaneità, came Maria Morris Hambourg, curatrice del Dipartimento di Fotografia del grande Museo americano!
Thomas Struth (1954) è un noto fotografo tedesco, che si è dedicato soprattutto al paesaggio urbano e no, ma anche al ritratto e allo still life.
In questo catalogo-libro, sono trascritte, con eccezionale raffinatezza grafica, le sue spettacolari gigantografie, tra le quali alcune di "interni" italiani: la Chiesa dei Frari con L'"Assunta" del Tiziano, o una sala dell'Accademia di Venezia, con il Veronese a fare da sfondo; i visitatori fotografati nell'interno, penetrano nell'immagine globale, si "schiacciano" e si integrano nella scenografia, determinando un "quadro" nuovo. Chi guarda queste gigantografie (quella dell'Accademia veneziana è di 184,5 x 228,3 cm) vi si trova coinvolto, entra nell'immagine, quasi come accade con "Las Meninas" di Velasquez.
Ma, soprattutto, l'ingigantimento sembra guasi sempre legittimo, ossia progettato sul vetro smerigliato 20x25 cm, e non soltanto una operazione tecnica, oltretutto costosa, di laboratorio. In quelle dimensioni si rivelano dettagli altrimenti irrilevanti, che invitano a una lettura attenta dell'immagine, per scoprire al suo interno tante "altre fotografie", quasi come in un montaggio a mosaico. Pare che queste fotografie abbiano trovato collezionisti e musei disposti a pagarle oltre mezzo miliardo delle vecchie lire! Il libro è Made in Italy: Verona.

R. Bonavoglia, **Venezia. Suggestioni e colori**, Comune di Venezia, 2002.
L'ennesimo volume su Venezia, con i soliti luoghi comuni (carnevale, nebbie, architetture...), ma spesso riscattate dalla qualità delle immagini di Rosario Bonavoglia, "dilettante in fotografia", però con il talento del professionista.
Il libro contiene anche due brevi testi di Woody Allen e Gore Vidal, che impreziosiscono la pubblicazione, stampata con la solita cura dalle Arti Grafiche Pizzi.

A. Modonesi, **Fogliò**, Centro Studi Valle Imagna, Bergamo 2002.
A. Modonesi, **Chelò**, Centro Studi Valle Imagna, Bergamo 2001.
Due volumi dell'ormai solito "grande formato", raccolgono e fanno conoscere l'opera di uno tra i nostri più impegnati fotografi del dopoguerra, Alfonso Modonesi (Bergamo, 1941), avviatosi alla fotografia nel 1960, nel pieno del dibattito "on photography", mentre il neorealismo era al canto del cigno. La sua fotografia, data l'epoca legittimamente in bianco-nero (e non per certo snobismo nostrano, di chi ritiene che il b/n sia più "artistico" del colore...), sintetizza il gusto e le tipologie degli anni '60-'70, e specialmente la ricerca, quasi nostalgica, del "buon tempo antico", che nei due volumi appare accattivante, come nell'opera magistrale di un altro bergamasco, Pepi Merisio.
I volumi sono efficacemente presentati da Cesare Colombo, con introduzione di Alessandro Ubertazzi.
Le fotografie originali sono depositate presso l'archivio fotografico del Centro Studi Valle Imagna.

AA.VV., **Looking on**, Accademia di Belle Arti di Ravenna / Linea di Confine, Rubiera, 2002.
AA.VV., **Nice to see you, IUAV / FDA / clasAV**, Venezia - Linea di Confine, Rubiera, 2002.
Ancora due significative pubblicazioni di Linea di Confine, nel solito formato ad "album", con la grafica raffinata di Camuffo; una collana che documenta sistematicamente la ricerca, spesso trasgressiva, della "nuova" fotografia italiana, connotata comunque dal magistrale Guido Guidi, che si avverte presente in primo piano anche nelle opere dei suoi allievi, in questo caso quelli dell'Accademia di Belle Arti di Ravenna e del Laboratorio presso l'IUAV, dove Guidi riflette con intensità la sua filosofia. Grazie.

M. Tonon, **Gesti da Museo**, Editrice Compositori, Bologna 2002.
Il volume, curato da Marco Tonon, direttore del Museo Civico di Scienze Naturali di Brescia, con l'intervento di Laura Santarossa e Vittorio Turozzi, raccoglie "una documentazione iconografica di gesti compiuti dall'uomo", nella vita di montagna, con lo scopo di illustrare anche metodologie di lavoro ormai quasi obsolete, che alcuni piccoli musei hanno però provveduto a "conservare" perlomeno nelle immagini.
Com'è il caso delle sequenze fotografiche realizzate quasi dieci anni orsono da Giannantonlo Battistella, autore tra i più colti e avanzati della nostra giovane fotografia, e attualmente docente di questa disciplina all'Università di Udine.
Il suo racconto sul "lavoro di montagna" (fienagione, artigianato, coltivazione, trasporto..., realizzato a suo tempo per il Museo Casa Clautana di Claut in Valcellina) è un eccellente esempio di applicazione della fotografia, cadenzata in alcune significative serie di immagini; "films a scatti" cadenzati nel tempo dell'azione, quasi con un criterio cronofotografico.

G. Obici, **Racconti metropolitani**, Grafo, Brescia 2001.
Il volume raccoglie un ampio e diacronico reportage sul "segno urbano", di Giulio Obici (Venezia, 1934), un "flaneur dei nostri

giorni", lo definisce Grazia Neri nell'introduzione. Dettagli di paesaggio, spesso "giocati" con il trompe l'oeil, l'accostamento del naturale con l'artificiale (manifesti, manichini...), con allusioni oniriche, d'atmosfera surreale, anche nel ricordo (inconscio ?) di un Atget, o di Luigi Ghirri qui in bianco-nero.

G. Rivecchio, **Dizionario delle scoperte scientifiche e delle invenzioni**, BUR, Milano 2001.
Un utile dizionario delle scoperte e delle invenzioni, da tenere a portata di mano come una grande enciclopedia; peccato che per la Fotografia ci siano alcune imprecisioni; ad esempio, non è il 19 agosto 1839 che viene presentata la Dagherrotipia, bensì il 7 gennaio, da Arago-Biot-Humbolt, all'Accademia di Francia. Il 19 gennaio, ci fu invece la comunicazione definitiva anche del procedimento (e l'indomani Daguerre pubblicò il "manuale") in una emblematica seduta comune dell'Accademia parigina delle Scienze e di quella delle Belle Arti con il famoso "discorso" di Arago. E poi, Daguerre non aveva "acquistato" da Niépce il "metodo", ma di Nicéphore Niépce era stato socio dal 1829 al 1833, quando questi morì. Ancora: Talbot brevetta la calotipia nel 1841, ma già nel 1839, pochi giorni dopo Daguerre, presenta i suoi "disegni fotogenici", con il sistema negativo-positivo, già sperimentato con successo nel 1835 (si veda "Latticed Window with the Camera Obscura", August 1835, Coll. Royal Society, Londra).
Niente di grave, ma certamente crea, perlomeno a me, qualche incertezza.

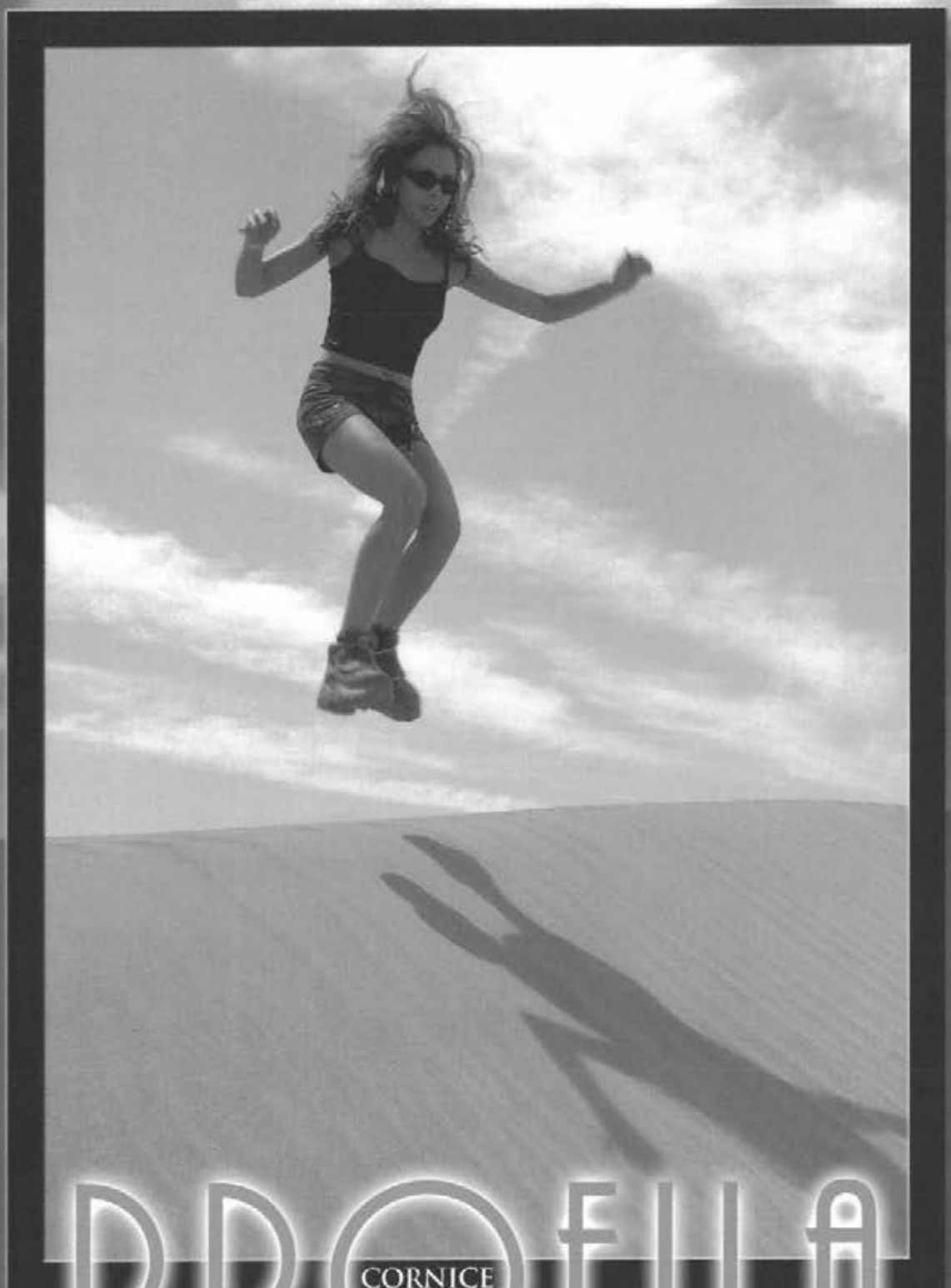
G. Palazzi, **Immagini fra poesia e neorealismo**, Grafo, Brescia 2002.
Giuseppe Palazzi (Brescia 1895-1994) è stato un fotografo assai noto, specialmente nell'Italia del dopoguerra, presente nelle maggiori esposizioni, con immagini che si pongono, come sottolinea il titolo del volume, "fra poesia e neorealismo", secondo una ricerca formale ancorata però a una lettura romantica dell'ambiente sociale.
Che Mario Giacomelli gli sia stato maestro, lo rivelano molte immagini di questo catalogo, curate da Giulio Obici, Eros Fiammetti e Vincenzo Lottinelli per l'associazione bresciana "il Bianco e Nero" e il Comune di Bergamo.
Un doveroso ricordo del fotografo Palazzi, che integra utilmente la nostra storia della fotografia.

A. Gigli, **Passanti**, Charta, Milano 2002.
Attilio Gigli (Pesaro, 1934), delicato fotografo, dopo una laurea in Lettere all'Università di Roma, ha raccolto in questo libro una serie di immagini realizzate tra il 1993 e il 1996, che solo in parte sono già conosciute. Ha "inseguito" i passanti nel loro itinerario quotidiano, cogliendone i gesti di strada, spesso sfuggenti, in accattivanti istantanee. Lo presenta brevemente Roberta Valtorta, che definisce il lavoro di Gigli, "Piccoli sogni impossibli".

R. Bertasi, **La ragazza con la valigia**, Desenzano 2003.
Dall'instancabile Renzo Bertasi ricevo di tanto in tanto vari libri, che rivelano non soltanto una sua inesauribile passione per la fotografia, ma una cultura fotografica ricca di motivazioni semantiche e sociologiche.
Immagini "di donne", in questa occasione, di varia tipologia (dal primissimo piano, alla "posa" ambientata), che però non coincidono con il titolo, "La ragazza con la valigia" e neppure sono un racconto sistematico sulla "condizione femminile", come suggerisce nella prefazione Mauro Corradini; ogni immagine, ogni donna, ha una sua storia, in questo libro che forse pretendeva una diversa, più funzionale impaginazione.

L. Bussulati, **AKH. Verso la luce**, Charta, Milano 2002.
Ancora un megavolume, con suggestive immagini di paesaggi "fantastici" – naturali e strutturati –, ripresi con luci spettrali. notturne, artificiali, sospese nel mistero della lettura fotografica. Luigi Bussolati (1963) è un convincente fotografo di Parma, qui presentato da Aldo Carotenuto.

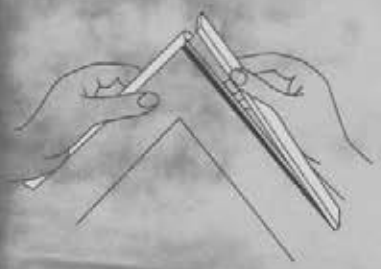
AA. VV., **Piermario Ciani, Dal Great Complotto a Luther Blisset**, AAA Edizioni e Juliet Art Magazine, Bertiolo (Udine) 2000.
AAA (Artisti Autobiografici Affamati) è l'editrice di questo singolare volume, veramente "da collezione" (cercatelo!), che ha per protagonista Piermario Ciani, un autore difficile da definire, "tra fotografia e grafica", linguaggi comunque sempre intesi in modo "trasgressivo".
Piermario Ciani è stato presentato (scoperto?) come fotograto nel primo numero della rivista "Fotologia", nell'ormai lontano giugno 1984, pubblicando una serie di provocatorie "Colorxerox", dai colori acidi in fotocopia.
Ciani ha proseguito nel suo lucido percorso interdisciplinare, pionieristicamente avviato con le nuove tecnologie d'immagine; ci soffermeremo sul suo lavoro in un prossimo numero di "Fotostorica". ■



PROFILA

CORNICE

FACILE DA MONTARE
E SMONTARE



SUPPORTO
INDEFORMABILE

PROFILO CORNICE

TANTE MISURE

13x18
18x24
20x25
20x30
24x30
30x40
30x45
35x50
40x50
50x60
50x70
60x80
70x100

7 COLORAZIONI

nero
rosso
blu
giallo
bianco
verde
oro

BUBOLA & NAIBO S.R.L. - 31053 Pieve di Soligo (TV) - via degli Artigiani, 42 - tel. 0438.980451 r.a. - fax 0438.841620
http://www.bubolaenaibo.com - e mail. bubolaenaibo@bubolaenaibo.com

REGIONE VENETO

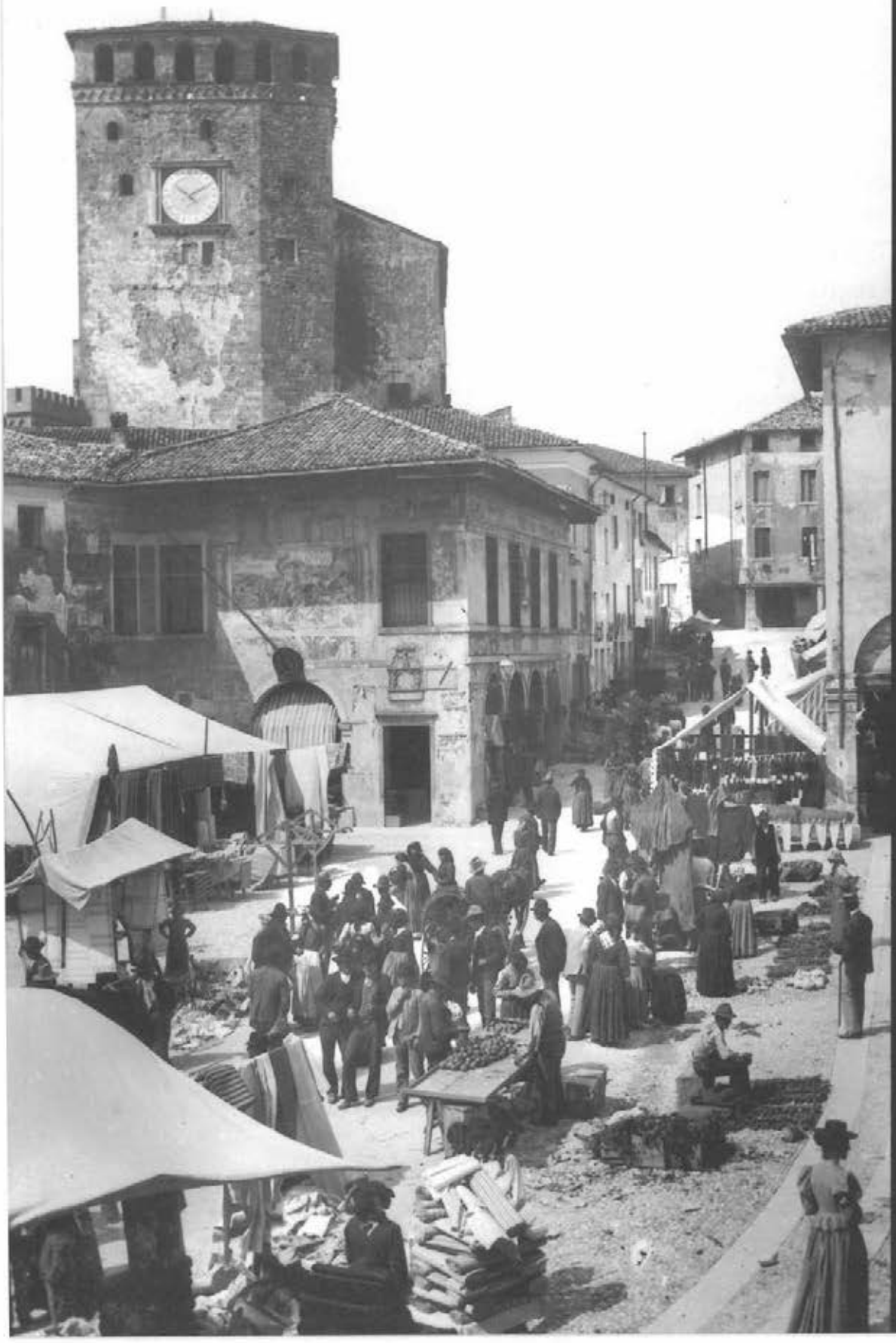
Assessorato alle Politiche
per la Cultura e l'Identità Veneta

PROVINCIA DI TREVISO

Assessorato
ai Beni Culturali

Dossier

Gli archivi fotografici del Veneto



La Regione Veneto e gli archivi della fotografia

Massimo Canella

Direzione Cultura Regione Veneto

Si sa che vantaggio e limite dell'età matura è che le nuove situazioni fanno scattare in genere ricordi: e numerosi ricordi legati al servizio in Regione mi suscita l'argomento – gli archivi fotografici veneti – su cui Adriano Favaro mi ha chiesto un appunto, in occasione della pubblicazione di un dossier ispirato a una ricerca regionale in merito.
La consapevolezza delle tematiche relative al bene culturale fotografico, mostrata un po' discontinuamente ma con precocità dalla Regione Veneto, ha un nesso con la contemporanea istituzione all'IUAV (Istituto Universitario di Architettura – Venezia) della prima cattedra di Storia della Fotografia nella storia universitaria italiana. I primi anni Ottanta sono stati un momento di forte collaborazione fra la Regione e le Università venete, nella progettazione, secondo la mentalità dell'epoca della programmazione economica e soprattutto della programmazione territoriale. Ciò ha portato all'elaborazione di numerosi studi e anche alla produzione di importanti volumi curati da staff di docenti, con inevitabile attenzione all'aspetto iconografico, spesso curato da Italo Zannier. E Zannier, docente appunto di Storia della Fotografia, metteva sempre una punta d'attenzione pedagogica nel presentare quest'ultima non solo come mezzo di documentazione e non tanto come riflesso della realtà oggettiva, quanto piuttosto come esercizio di un'arte e di una tecnica con una forte capacità di proporre o di influenzare la percezione e l'interpretazione della realtà: l'attività del produttore di immagine veniva non nascosta, ma piuttosto messa in evidenza nella sua natura di evento e storicizzata. Ugualmente collegata con lo studio del territorio è l'importante raccolta di foto, soprattutto aeree, prodotte in relazione alla produzione della Carta Tecnica Regionale.
Nello stesso arco di tempo fummo informati della serie di attività che si andavano sviluppando nel campo della fotografia storica: gli Archivi Alinari di Firenze, l'esperienza dell'Archivio Fotografico Toscano di Prato con la sua bella rivista; la mostra su Maurizio Lotze a Verona; la valorizzazione dell'archivio fotografico Ferretto – Fini da parte della Biblioteca Civica di Treviso, le attività di Palazzo Fortuny. La produzione dei fotografi ottocenteschi veneziani fu oggetto a quel tempo anche delle attenzioni di autori come Alberto Moravia (per la fotografia populista o di genere) o un molto giovane Vittorio Sgarbi (per la documentazione storico artistica); mentre, in ambienti diversi, veniva valorizzata la produzione avente come soggetto la Venezia industriale, cui lavorava già all'epoca, fra gli altri, Daniele Resini. Da profani, cominciammo a capire la complessità dell'approccio che bisogna riservare al bene fotografico, come fonte documentaria e insieme come produzione sia artistica, sia tecnico – commerciale: da un lato la fotografia dei Veneti, dall'altro, per citare il titolo di un bel libro di Zannier, il Veneto dei fotografi.

Questa presa di coscienza, che è stata propria degli amministratori del tempo prima che di noi funzionari o dirigenti, si è poi tradotta, al di là dell'appoggio a manifestazioni esterne, in due iniziative di un certo rilievo.
La prima è stata la catalogazione, nell'ambito di collaborazione con la Soprintendenza per i Beni Artistici Storici e Demoetnoantropologici, di 7700 negativi fotografici su lastre alla gelatina del fondo del fotografo veneziano Tommaso Filippi, lasciato in eredità all'IRE dalla vedova Elvira. Si tratta di un fondo dalla storia e dalla struttura complesse, che contiene una vera miniera di immagini su lastra, positivi, cartoline di vari autori, destinazioni e

periodi, utile per i ricercatori, per la promozione turistica, per iniziative editoriali di vario genere. Le schede informatizzate costituiscono il primo nucleo del settore sui beni fotografici del Catalogo regionale dei beni culturali.

La seconda è stato l'accoglimento della proposta di Zannier, e del compianto Paolo Costantini, di una sorta di censimento delle realtà di fotografia storica nel Veneto. Questo lavoro, effettuato con la collaborazione di un gruppo di giovani studiosi, ha portato alla redazione di 230 schede divise in due aree di ricerca: archivi e album. Vi sono contenuti anzi tutto i dati anagrafici di ogni archivio e il nome del suo responsabile, e le informazioni sulle tipologie dei materiali fotografici conservati e su album, soggetti ed autori. Alla fine degli anni Novanta esso è stato ripreso per procedere al necessario aggiornamento: delle 230 realtà censite nel 1991 hanno risposto in cinquanta, di cui 26 hanno autorizzato la diffusione pubblica dei dati attraverso il sito Internet www.regione.veneto.it/cultura, dove essi sono attualmente reperibili. Approfitto dell'occasione per invitare chi non ha ancora ritenuto di aderire a quest'iniziativa a farlo ora, o a segnalare eventuali inesattezze: essa cerca di assicurare un servizio che vuole facilitare i percorsi di ricerca (costruibili a partire sia dal fondo, sia dall'autore, sia dal soggetto), e stimolare magari iniziative ulteriori.

Consapevole della validità di questa iniziativa, credo ugualmente che abbia avuto ragione l'assessore regionale Serrajotto nel dire, alla presentazione trevigiana del 7 febbraio di quest'anno del dossier di Fotostorica sulle foto della Grande Guerra, che si è trattato di "valide iniziative che non sono arrivate ad assumere la valenza di un progetto regionale di largo respiro". Una funzione importante, che ha superato sotto certi rispetti il vincolo che la lega organicamente al suo territorio, va riconosciuta alla Provincia di Treviso, che col FAST (Foto Archivio Storico Trevigiano) ha saputo dialogare anche con le amministrazioni locali per conservare e valorizzare i molti preziosi fondi fotografici presenti anche nei piccoli centri, riguardanti temi forti dell'identità veneta come le tradizioni, le architetture rurali, il paesaggio – e naturalmente quell'evento così determinante per le popolazioni di qua e di là del Piave che è stata la Grande Guerra. Ed è proprio a questo riguardo e con la collaborazione del FAST che la Regione ha fatto qualche passo su una via poco esplorata; la valorizzazione dei fondi fotografici utilizzati o depositati presso i musei, le biblioteche e gli archivi di ente locale o di interesse locale, il cui ordinamento rientra fra le sue competenze. Si sono dovute affidare la scelta delle modalità di rilevazione catalografica, prendendo atto della diversità dei sistemi adottati all'interno dei beni artistici e dei beni librari e della non univocità delle interpretazioni delle norme di ognuno dei sistemi, e l'accertamento della titolarità dei diritti, collegata con l'individuazione delle vicende dei fondi; ci si è resi conto che le esigenze della salvaguardia della quota maggiore possibile di patrimonio fotografico imporrà spesso in futuro di accontentarsi in un primo momento dell'inventariazione e di descrizioni sommarie. Ma più importante ancora di queste attività mi sono sembrate le forme di collaborazione, cui ha partecipato anche il Centro Provinciale di Servizio per le biblioteche, per promuovere una coscienza della natura del bene fotografico nelle strutture di conservazione con diverse finalità e senza sezioni specialistiche: attività formative e di aggiornamento per bibliotecari e archivisti che dessero loro le competenze non catalografiche, ma tecnico – fotografiche minime per far fronte alla conservazione dei patrimoni loro affidati, a parer mio da continuare ed estendere.

Sempre al tema della Grande Guerra è collegata l'acquisizione del nucleo più significativo della sezione "fototeca" della Mediateca della Regione Veneto, ora ospitata nella Villa Settembrini di Mestre: un gruppo di circa 3.600 riproduzioni, acquisite coi relativi diritti, di foto provenienti dal Museo del Risorgimento ospitato nel Vittoriano di Roma. L'utilizzo di queste immagini non è stato finora molto intenso, anche se vanno ricordate alcune belle iniziative espositive ed editoriali animate dal gruppo di Ponte di Piave di Eugenio Bucciol. Ma, se tutto andrà bene, esse presto saranno disponibili, assieme alle altre immagini fotografiche o audiovisuali della Mediateca, in una rete telematica attivata fra la Mediateca stessa e le sale multimediali da alcune biblioteche venete finanziata dallo Stato nell'ambito del progetto Mediateca 2000 a valere sui proventi della vendita delle concessioni delle frequenze per i telefonini di ultima generazione. Se tutto andrà bene, grandi possibilità si apriranno con l'estensione di questa rete, per la tutela e la valorizzazione dei nostri patrimoni di immagini. In queste cose bisogna sapersi rendere disponibili al nuovo senza inerzie o riserve: perché è vero, come dicevo all'inizio, che l'esperienza è indispensabile, ma è anche vero quel che diceva Wittgenstein, che "bisogna saper buttare la scala che si è usata per salire", ed andare avanti. ■

Gli Archivi Fotografici del Veneto

Adriano Favaro

Con questo numero Fotostorica apre una finestra dedicata agli archivi fotografici del Veneto: nelle nostre intenzioni questo Dossier ed i successivi che seguiranno su questo specifico tema, dovrebbero permettere di presentare progressivamente le varie realtà archivistiche di fotografia storica presenti nella nostra regione.
Fotostorica infatti, oltre ad effettuare volta a volta un'analisi di temi tecnici e specialistici della fotografia storica, in una visione nazionale, ha operato anche e principalmente per la diffusione e la conoscenza della cultura regionale per il tramite della fotografia, con una operazione che, nell'ultimo decennio, è stata resa possibile grazie ad una nuova sensibilità per la salvaguardia della memoria e delle tradizioni locali.
Questa sensibilità ha portato ad un sempre più vasto intervento degli Enti Locali finalizzato alla raccolta di immagini fotografiche provenienti dalle più disparate fonti, ai fini di una loro tutela ed uso culturale pubblico .
È una operazione nella quale gli enti territoriali del Veneto hanno per certi aspetti anticipato una politica nazionale in ritardo rispetto ai bisogni culturali del territorio: a Treviso la Provincia può contare ad esempio su un archivio fotografico operante da ben 12 anni ed ha finanziato a più riprese, spesso con il sostegno della Regione Veneto, specifici interventi nel campo della fotografia storica per diffonderli poi attraverso le pagine di questa rivista.
Altre realtà di iniziativa nel campo della fotografia si sono poi affacciate alla ribalta a Venezia, Padova, Verona, ed in tanti comuni del territorio trevigiano, a Pieve di Soligo, a Castelfranco, a S. Polo di Piave, a Vittorio Veneto, a Ponte di Piave, ecc.
Dunque l'intervento degli Enti Locali veneti ha frequentemente permesso una valorizzazione delle raccolte di fotografie storica conservate presso le più disparate realtà della regione, quali musei, biblioteche, archivi, associazioni, industrie, redazioni, ospedali, università, forze armate, istituti scolastici, collezionisti privati ecc.: si tratta di luoghi in cui sono disponibili significative informazioni sulla storia delle più diverse attività umane, la cui tipologia varia a seconda delle finalità per cui queste raccolte sono state costituite, permettendo spesso un loro uso anche quali fonti di nuovi dati etno-antropologici da parte di diverse discipline storiografiche. Va sottolineato come nello svolgersi degli interventi di salvaguardia di detti archivi si siano spesso palesate difficili condizioni di conservazione, una catalogazione effettuata a volte con metodi sommari e non idonei comunque al trattamento di materiale fotografico storico, una riproduzione di tali immagini concessa all'utenza, ma effettuata in certi casi senza le dovute precauzioni per quel che attiene l'osservanza di vincoli normativi (privacy, copyright, ect.), evidentemente pesando la carenza di specifica formazione degli operatori stessi.
È un campo d'intervento dove molto vi è ancora da costruire e nel quale trova un suo specifico ruolo questa rivista, finalizzata appunto a comunicare e divulgare la cultura della fotografica storica, in questo caso portando alla luce su queste pagine la vasta realtà degli archivi della fotografia veneta. ■

Come intervenire sugli Archivi della Fotografia: indicazioni operative

Italo Zannier

Scaletta operativa per un primo intervento scientifico sugli archivi della fotografia:
- ritrovamento
- individuazione
- primo soccorso
- trasferimento
- riproduzione
- catalogazione
- archiviazione
- conservazione
- restauro
- veicolazione

1. "**Ritrovare-individuare...**"; "scoprire" significa oltretutto capire l'importanza dell'archivio, anche se piccolo e famigliare, come può essere un Album conservato in un cassetto; ma per ciò è necessario conoscere la fotografia nei suoi elementi storici essenziali, altrimenti ci si riferisce soltanto all'importanza iconografica, sempre che anche questa sia "riconosciuta"; insomma, è necessaria una "cultura della fotografia" e se questa non c'è bisogna affidarsi all'esperto, ma che sia veramente tale.
2. "**Primo soccorso**"; non spostare gli oggetti fotografici ritrovati, o perlomeno non sconvolgerne l'assetto, registrarne la loro collocazione, relazione e sequenza, fotografare l'insieme, in modo di poter "ricostruire" la situazione del ritrovamento, che a volte può essere significativa del lavoro e delle intenzioni del collezionista, dello studioso, del conservatore, per i più vari motivi, che non sempre sono importanti, ma che all'occorrenza debbono essere rintracciabili. In sintesi, non intervenire è già un valido "soccorso".
3. "**Trasferimento**"; l'Archivio ritrovato andrà probabilmente "trasferito" ed è quindi necessario fare un "progetto", innanzitutto relativo al "luogo", anche dello stesso edificio, dove le fotografie - in lastra di metallo, vetro, celluloide o in positivo su carta, che necessitano di una diversa delicatezza di trattamento -, andranno collocate, sia pure provvisoriamente. E senza traumi ambientali di temperatura e di umidità, verificando la situazione in precedenza (meglio in una stanza interna e senza riscaldamento, ecc., in armadi di metallo verniciato a fuoco, ecc., in scatole di cartone a ph neutro, ecc.); se il trasporto è fatto su strada (o in barca, se avviene in laguna), si tenga conto delle vibrazioni e anche dei rischi di improvvisi nubifragi ecc., sistemando in contenitori impermeabili, oltre che ammortizzati.
4. "**Riproduzione**"; ogni singola immagine va subito fotografata, meglio se con pellicola diapositiva a colori, accoppiandola a un test cromatico; è sufficiente il formato 24x36, economico oltretutto, e che in seguito consentirà molte altre operazioni e utilizzazioni, anche mediante "duplicati": per l'editoria, la didattica, lo studio iconografico, ecc.; se si tratta di negativi in b/n, ricavare le "impronte" a contatto.
5. "**Catalogazione**"; le immagini andranno collocate secondo schede omologhe digitalizzate, che si spera vengano presto definite (e "imposte") a livello globale, ma, per ora, sarà sufficiente affidarsi a uno schema semplice, elementare, dove si indica soltanto: il nome dell'autore dell'immagine (se c'è o, altrimenti, si scriva "non indicato" o "non identificato"), il soggetto, con un titolo originale oppure attribuito, la data (o s.d. senza data o ca., ossia circa), la tecnica (del positivo e, se conosciuta, del negativo), le dimensioni (altezza x base, in millimetri), lo stato di conservazione, la fonte e la committenza (se si conosce, ed è un dato importante), l'eventuale bibliografia, ecc., lasciando al futuro, in una seconda parte della scheda, la descrizione iconografica, che investe molte discipline, non sempre conosciute dal catalogatore.
6. "**Archiviazione**"; le immagini originali, sia in negativo che in positivo, vanno sistemate secondo le regole convenzionali in un ambiente dal microclima a bassa o media umidità (60% circa) e temperatura (20/24°C), ma

senza "drammi", se i dati oscillano un poco; la consultazione degli originali dovrebbe essere consentita soltanto eccezionalmente, perché l'immagine, perlomeno nella sua iconografia, sarà resa nel contempo leggibile in altro modo, nella diapositiva, o in un CD Rom, ecc.; è però necessaria una verifica dello stato di conservazione, per campione, almeno ogni anno.

7. "**Conservazione**"; le lastre di vetro, al collodio, alla gelatina, ecc., andrebbero sistemate verticalmente in speciali contenitori, ma in mancanza è preferibile lasciarle nelle eventuali scatole originali, semmai isolandole una dall'altra con un foglietto di carta a ph neutro; i negativi su pellicola di celluloide, come è noto, vanno divisi e allontanati, se si tratta di supporti "antichi" al nitrato di cellulosa oppure più recenti all'acetato, perché i primi sono autoinfiammabili, ecc.; i positivi, soprattutto quelli del secolo scorso, vanno sistemati "in orizzontale", nelle scatole di cartone a ph neutro, ma non in numero eccessivo, ossia circa venti fotografie per scatola, per evitare, oltre al peso, un'eccessiva opera di "ritrovamento". Per i dagherrotipi, i calotipi e altre immagini ottenute con rare e delicate alchimie fotografiche, l'isolamento e la sistemazione debbono essere più attentamente curati.

8. "**Restauro**"; meglio non intervenire, se non si è in grado di affidare l'operazione a chi è veramente competente, ma in ogni caso è meglio "diffidare" e comunque procedere "otticamente" (o via computer, ecc.), e comunque, salvo casi conclamati, non procedere chimicamente e neppure con "semplici" lavaggi in acqua; l'immagine originale, a mio awiso, deve conservare la sua "vecchiaia", anche lo sbiadimento, perché quella è la sua vita. Se si vuole individuare meglio gli elementi iconografici, ciò è oggi possibile, entro un certo limite, con mezzi video-elettronici. I tradizionali interventi chimici, fortunatamente in parte abbandonati, snaturano al solito l'immagine; come in altre metodologie di restauro (pittura, architettura...), il problema è "ideologico".

9. "**Veicolazione**"; s'intende la diffusione delle immagini fotografiche, che nella maggior parte avviene per via editoriale ed espositiva, o per proiezione e per trasmissione video, Internet, ecc. Dalla "matrice" di riproduzione 24x36 inizialmente ottenuta dall'originale, è possibile offrire immagini sia per la stampa editoriale (monocromatica, bicromatica o a colori), sia per la didattica (con la proiezione dei diacolor, ecc.), sia per la trascrizione elettronica in CD Rom o la veicolazione televisiva e Internet.

Per la esposizione "in mostra", è necessario distinguere tra le rassegne iconografiche "a tema", e quelle invece specificamente "fotografiche" .

Nel primo caso è lecito trasferire l'immagine su qualsiasi supporto e dimensione, indipendentemente dall'"originale", funzionale alla esposizione, ma avvertendo il visitatore che si tratta di una "trascrizione" (al solito si dice "riproduzione"), indicandone però gli estremi nella didascalia; se si tratta di una rassegna "specifica" (ossia "sulla fotografia"), le immagini andranno sistemate in cornici assolutamente senza l'uso di adesivi, ma sistemando delicatamente (nel trattamento è d'obbligo l'uso di leggeri guanti di filo bianco) le immagini su di un supporto di cartone neutro, con gli "angolini" applicati in precedenza secondo le misure della fotografia; sono accettabili anche quelli di cellophan che si trovano in cartoleria.

Sopra va sistemato il passepartout, con la "finestra" ritagliata possibilmente a 45°; così l'immagine viene distanziata dal vetro o dal perspex di protezione.

E, per finire, la luce generale dell'ambiente dovrebbe essere inferiore ai 150 lux, ma per i dagherrotipi e i calotipi ed altre delicate immagini antiche, il massimo, a mio avviso, è 50 lux, la cui durata di illuminazione è regolabile con un timer comandato con un pulsante dal visitatore, con cui si evita che le immagini siano costantemente influenzate dal flusso luminoso. Il tempo di lettura potrà essere di circa 10 secondi.

Chi ha maggiore curiosità e interesse, può sempre imprimere un nuovo ordine all'interruttore.

Nel prossimo futuro, comunque, dovremo abituarci a vedere le fotografie soltanto in riproduzione, per evitarne la progressiva distruzione. Ma si dovrebbe sempre esporre un "campione" originale, per assecondare l'interesse scientifico del visitatore e offrire una misura di valutazione; la fotografia è immagine particolarmente delicata, forse non più di altre tipologie grafiche, ma nasce dalla luce e nella luce può anche morire. ■

Da "*Gli archivi della Fotografia. Problematiche*" di I. Zannier in Fotostorica n. 1-1998

L'Archivio Fotografico della Biblioteca Comunale di Bassano

Denominazione	**Museo - Biblioteca - Archivio**
Comune	**Bassano del Grappa**
CAP	**36061**
Indirizzo	**Via Museo 12**
Telefono	**0424 522235-36**
Fax	**0424 523914**
Sito WEB	**http://www.x-land.it/museobassano**
E-mail	**museobas@x-land.it**

Il Museo Civico di Bassano conserva al suo interno numerosi ed interessanti materiali fotografici storici:

- Fondo Fasoli: n. 39 negativi a tecnica calotipica del 1853
- Raccolta di n. 1360 immagini inerenti vie e piazze di Bassano risalenti al periodo tra il 1910 e il 2000
- Serie di album e fotografie sciolte (complessivamente n. 900 tra originali e riproduzioni) riguardanti la prima guerra mondiale
- Lascito Agostinelli, n. 630 immagini diverse
- Dono Eredi G. Cecchin, n. 1070 fotografie e n. 500 diapositive 24x36 mm, inerenti la prima guerra mondiale
- Immagini diverse per complessivi n. 5.000 esemplari

Di Andrea Fasoli (1831-1904), fu tra i pionieri della fotografia nel Veneto, il Museo di Bassano conserva diversi negativi a tecnica calotipica, qui pervenuti per lascito della vedova e compresi in una raccolta di 39 riprese intitolata in autografo "Primi esperimenti con obiettivo semplice e camera di mia fabbricazione, come pure la carta cerata, e albuminata. I preparati chimici quasi tutti fabbricati da me" e segnata in copertina "Negative in carta cerata. 1853".
Le immagini riprendono vari aspetti della città di Bassano, le rive del Brenta, il Castello, le piazze del Centro Storico. ■

Autore non identificato
Biplano in volo
1915-1918

Andrea Fasoli
La piazza di San Francesco, verso nord-est
Bassano, 1853
Calotipo

I Fondi Fotografici dell'Archivio Storico Comunale di Venezia

Daniele Resini

Denominazione	**Archivio Storico Comunale**
Comune	**Venezia**
CAP	**30124**
Indirizzo	**Campo della Celestia - Castello n. 2737/F**
Telefono	**041.5289261**
Fax	**041.5239312**
E.mail	**celestia@comune.venezia.it**
Sito WEB	**http://www.comune.venezia.it/urbanistica**

L'Archivio Storico Comunale di Venezia custodisce principalmente la documentazione cartacea di atti, delibere, carteggi, lettere, delle Municipalità di Venezia dal 1806 e di Murano, Pellestrina e Burano fino al 1926, data del loro scioglimento e annessione al Comune di Venezia. L'Archivio ha anche giacenti vari fondi – o raccolte di materiali fotografici – con caratteristiche e consistenze diverse. Essi sono il prodotto di acquisizioni o provengono dal patrimonio stesso dell'Archivio.

Negli ultimi anni è stata realizzata un'ampia opera di catalogazione di diversi fondi, utilizzando, prima a livello sperimentale la scheda FT dell'ICCD, poi, con la pubblicazione del primo catalogo del fondo Giacomelli, la definitiva scheda F.

Possiamo definire quattro categorie differenti di giacenze:

- il Fondo Giacomelli, un vero e proprio fondo fotografico proveniente dall'acquisto, effettuato dal Comune di Venezia, nel 1995, dell'archivio dello Studio Giacomelli, comprendente circa 180.000 negativi databili prevalentemente fra il 1920 e il 1970, di cui una parte consistente su lastre in vetro alla gelatina bromuro d'argento.
  Il Fondo è stato inventariato e sono state catalogate, con l'acquisizione digitale dell'immagine e la scheda ICCD, oltre 9.000 fra lastre e pellicole, prevalentemente riferite agli anni trenta.
  Nel novero delle immagini Giacomelli, vanno inseriti numerosi positivi provenienti da raccolte e archivi privati.
- altri fondi o raccolte di negativi acquisiti da varie fonti (per mezzo di compravendita e per cessione). È il caso di una consistente quantità – circa 1.500 – di negativi facenti parte dell'archivio dello studio Ferruzzi, uno studio cittadino affermatosi dagli anni venti del Novecento e, anche se meno importante di Giacomelli, titolare di numerose commesse di enti e importanti industrie. L'archivio è andato disperso in numerose operazioni di vendita a vari collezionisti e speculatori. Di questo fondo, sono stati recuperati spezzoni tematici importanti, come quelli riguardanti la documentazione su alcune aziende industriali di Portomarghera e del porto di Venezia. In questo ultimo contesto, l'Autorità portuale di Venezia, dopo aver finanziato la catalogazione e il ricondizionameno delle immagini sul Porto del fondo Giacomelli, di quelle dell'archivio Ferruzzi già conservate alla Celestia, ha depositato presso l'Archivio Storico Comunale anche i negativi (in gran parte ancora di Ferruzzi) e i positivi provenienti dal suo archivio.
- fondi o raccolte di positivi originali acquisite da varie fonti. Fra esse, molti positivi provenienti da stampe di negativi Ferruzzi. In tal modo, come per Giacomelli, si sta tentando di ricostruire, il più possibile, la consistenza originaria di tali fondi, danneggiata da distruzioni e/o alienazioni.
  Altri, provengono da acquisti (come un album sulla prima guerra mondiale) o cessioni e trasferimenti: è il caso di circa 3.000 positivi – acquisiti per donazione – sull'industria di Portomarghera, di vari pezzi storici provenienti da raccolte di famiglia, o di altre centinaia di positivi sulla struttura urbanistica di Venezia e del territorio, sulle istituzioni comunali, su lavori pubblici, trasferiti da assessorati non competenti.
- Positivi originali allegati alla documentazione cartacea. Tale giacenza, in costante evoluzione per i continui ritrovamenti, comprende oltre un migliaio di esemplari, fra cui numerose stampe all'albumina di grande formato. Si tratta delle fotografie che accompagnano le "carte" come veri e propri documenti allegati alle pratiche. Tale consuetudine, iniziata nella seconda metà dell'Ottocento, si è via via estesa fino a costituire una sorta di documentazione parallela prodotta prevalentemente in occasione di richieste di licenze edilizie, permessi di edificazione o trasformazioni di stabili.
  Non mancano immagini di cerimonie, eventi, o diversissime occasione in cui la testimonianza visiva era probante per le istituzioni coinvolte. Fra queste, il funerale dei fratelli Bandiera, nel 1866, la scomparsa chiesa di San Paternian, nel 1874, le gondole funebri nel 1870, la serie delle "nuove" divise delle guardie e degli ufficiali Comunali.
  In varie occasioni, inoltre, sono state realizzate riproduzioni, su pellicola di grande formato, di positivi originali temporaneamente in possesso dell'archivio ma poi riconsegnati ai proprietari. ■

G. Janhovich
Venezia, La scomparsa chiesa di San Paternian
23 agosto 1873

Reale Fotografia Giacomelli
Venezia, La chiesa di San Giovanni e Paolo
fine '800

Aldo Rossi
L'Ufficio di avviamento al lavoro per gli italiani
Argentina (?), 1906

L'Archivio privato Aldo Rossi presso l'Archivio di Stato di Rovigo

Denominazione	**Archivio di Stato di Rovigo**
Comune	**Rovigo**
CAP	**45100**
Indirizzo	**via Sichirollo 9**
telefono	**0425.24051**
Fax	**0425.25613**
Sito WEB	**http://archivi.beniculturali.it:8000/ASRO/index.html**
E-mail	**081@rpv.beniculturali.it**

L'Archivio di Stato di Rovigo, istituito nel 1964, è ospitato fin dalla sua apertura, nel 1967, nell'ex sede del Seminario vescovile in via Sichirollo, un complesso monumentale prestigioso progettato dall'architetto vicentino Domenico Cerato intorno al 1777-1778.
Tra i tanti archivi custoditi all'interno di questa istituzione, e di notevole interesse per lo studioso di fotografia, vi è l'Archivio privato di Adolfo Rossi (1857-1921), grande giornalista discepolo spirituale di Alberto Mario, diplomatico, ministro plenipotenziario in Paraguay ed infine Console generale in Argentina. Pur modesto quantitativamente (11 buste), il suo archivio, costituito prevalentemente di ritagli di giornali, fotografie, articoli, libri, cimeli, si rivela interessantissimo per la ricchezza e varietà di informazioni che spaziano dalla guerra d'Abissinia alle vicende politiche europee, dalle condizioni di vita del contadino polesano a quelle degli emigrati negli Stati Uniti e nel Sud America.
Ma l'Archivio di Stato di Rovigo conserva ovviamente al suo interno altri importantissimi fondi archivistici quali ad es. l'Archivio Notarile che, con le sue varie serie, costituisce in certo qual modo l'ossatura della documentazione rodigina, con i suoi sei secoli di storia ininterrotta e le sue 2.000 unità tra protocolli, originali, minute e indici.
Vi sono poi conservati gli archivi delle Istituzioni monastiche, dei primi Consorzi di bonifica, i vari archivi di uffici pubblici che affondano le proprie radici nel periodo della grande rivoluzione amministrativa napoleonica ad es. quelli della Giudicatura di pace (1806-1813) e del Tribunale (1807-1950); gli archivi dello Stato civile (1806-1815) e della Camera di Commercio (1801-1944), quest'ultimo particolarmente significativo per la conoscenza dello sviluppo economico del territorio tra '800 e '900 e i successivi uffici giudiziari (Preture e Giudizio politico) e la Delegazione Provinciale.
Con l'avvento del Regno d'Italia e la ridefinizione globale di tutto l'apparato burocratico del regno, si assiste alla istituzione degli archivi di nuovi uffici pubblici, come quello della Provincia (1867-1928).
Vanno poi menzionati gli archivi degli antichi Istituti di beneficenza e di cura rodigini quali Lazzaretto (1506), "Zitelle" (1615) e "Orfani" (1617) nella più recente Congregazione di carità e infine negli Istituti Riuniti di Assistenza Sociale (1506-1967). Non meno interessante il materiale antico confluito nel fondo dell'Intendenza di Finanza (1867-1942), in cui son conservati, fra gli altri, carteggi relativi agli antichi beni feudali ed ecclesiastici.
Tra gli archivi nati dopo l'Unità particolarmente importante si dimostra nei vari campi di ricerca storica quello della Prefettura e della Questura (1901-1949), prima fra le quali il Casellario politico centrale (1894-1986), fonte primaria per la storia della dissidenza politica nel novecento, all'interno della quale spicca il nome di Giacomo Matteotti.
Un cenno a parte fra i tanti fondi archivistici merita sicuramente l'Archivio Storico del Comune di Rovigo (1800-1930 ca.), depositato una quindicina di anni or sono presso l'Archivio di Stato, e che è fonte privilegiata per innumerevoli indagini storiche, da quelle storico-architettoniche (consultatissimi i carteggi "d'Ornato") a quelle urbanistiche, biografiche (utilissimi i 58 registri dell'anagrafe austriaca), a quelle infine relative ai vari settori della vita rodigina tra '800 e '900, dalla pubblica istruzione alla Fiera, dalle attività commerciali alle prime attività industriali. ■

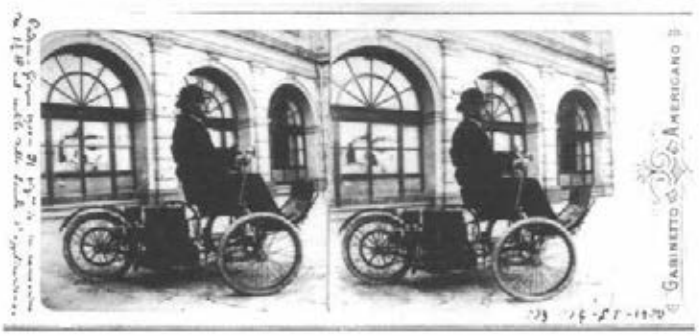
Aldo Rossi
"Provincia di Santa Fè, 1912"
Argentina (?)

Il Fondo Fotografico del Museo dell'Automobile Enrico Bernardi dell'Università di Padova

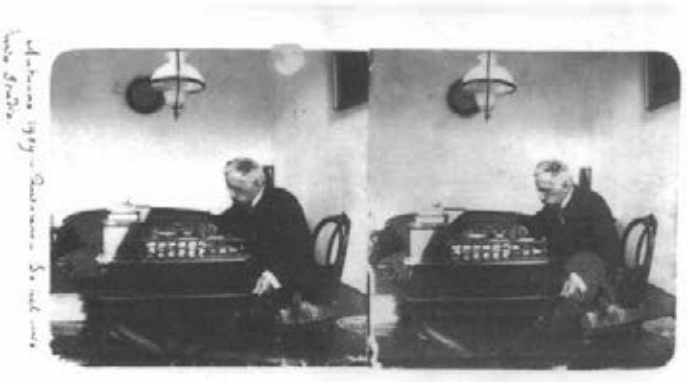
Denominazione	**Museo Enrico Bernardi**
Comune	**Padova**
CAP	**35131**
Indirizzo	**via Venezia, 1**
Telefono	**049.8276775**
Fax	**049.8276785**
Sito WEB	**http://www.unipd.it/main/storia.htm**

L'istituzione del Museo Bernardi presso l'Istituto di Macchine dell'Università di Padova, ebbe luogo nel 1941, in occasione del centenario della nascita del professore Enrico Bernardi, pioniere italiano dell'automobilismo: quando a seguito di un lascito degli eredi fu possibile raccogliere materiali di interesse storico e scientifico che testimoniano il genio inventivo e precursore del Bernardi e costituiscono un punto di riferimento per gli studiosi dell'evoluzione tecnologica nelle costruzioni motoristiche.
Il Museo ebbe una prima organica sistemazione ad opera del prof. Mario Medici, allora direttore dell'Istituto di Macchine, ha ora sede presso il Dipartimento di Ingegneria Meccanica, del quale Istituto di Macchine fa parte.
Il Bernardi (Verona 1841-Torino 1919) cominciò ad occuparsi di motori a combustione interna intorno al 1870.
Uomo poliedrico, il Bernardi aveva molteplici interessi in vari settori della tecnologia del suo tempo: tra queste passioni va sicuramente annoverata la fotografia: operava in un laboratorio fotografico dove effettuava applicazioni e sperimentazioni fotografiche; possedeva diversi apparecchi fotografici folding e per fotografia stereoscopica. Sono custodite presso il museo numerose scatole di lastre fotografiche negative, pellicole, autocromie che documentano soprattutto i numerosi brevetti in campo automobilistico. ■

Enrico Bernardi
Giardini a Padova
primo '900



Enrico Bernardi
Il sig. io in carrozzino da 1 -1/2 HP nel cortile della Scuola d'applicazione
Padova, giugno 1900



L'Ing. Enrico Bernardi nel suo studio
primo '900

L'Archivio Fotografico della Biblioteca Universitaria di Padova

Denominazione	**Biblioteca Universitaria**
Comune	**Padova**
CAP	**35121**
Indirizzo	**via S. Biagio 7**
Telefono	**049.8240211**
Fax	**049.8762711**
E.mail	**bupd@librari.beniculturali.it**
Sito WEB	**http//unipd.it/bibliotecauniversitaria**

L'archivio fotografico della Biblioteca Universitaria di Padova comprende oltre 3600 immagini positive e circa 1500 immagini negative (tra queste ultime 9 lastre alla gelatina). Si tratta nella grande maggioranza di immagini relative al proprio patrimonio bibliografico raro e di pregio: negli ultimi anni sono state realizzate documentazioni fotografiche pressoché complete relative alle miniature presenti nei manoscritti e negli incunaboli, nonché ai manoscritti datati fino all'anno 1500.
Parte della documentazione riguarda la sede della biblioteca (sia quella attuale sia la precedente, la Sala dei Giganti al Liviano, in funzione fino al 1912) e la protezione antiaerea attuata durante la seconda guerra mondiale.
Particolarmente notevole una collezione di 264 foto che illustrano vari aspetti della Padova novecentesca e del suo territorio, donata negli anni Ottanta del Novecento da Sergio Nave, studioso delle vicende cittadine ed appassionato ricercatore; una speciale importanza vi hanno le immagini, in buona parte inedite e acquistate presso archivi miliari americani ed inglesi, delle distruzioni operate dai bombardamenti del 1943-45.
È in fase di acquisizione una serie di 700 diapositive relative alle legature medievali presenti in biblioteca, richieste all'Istituto centrale per la patologia del libro che le detiene.
L'archivio è consultabile nell'orario di apertura della biblioteca (lunedi-venerdi 8.30-19.30, sabato 8.30-13.30); le richieste vanno presentate in sala manoscritti (8.30-13.00, 14.30-18.30), dove sono poste direttamente a disposizione del pubblico, ordinate in album, le foto delle miniature e dei manoscritti datati. A richiesta e nel rispetto della normativa vigente sono possibili riproduzioni. ■

La chiesa degli Eremitani di Padova dopo il bombardamento dell'11 marzo 1944
(Arch. Fot. 230)

Il Foto Archivio Storico Trevigiano

Denominazione	**F.A.S.T. - Foto Archivio Storico Trevigiano**
Comune	**Treviso**
CAP	**31100**
Indirizzo	**via S. Liberale 8**
Telefono	**0422.656139**
Fax	**0422.410749**
Sito WEB	**http://www.fotostorica.it**
E-mail	**fotostorica@tin.it**

Le oltre 200.000 immagini conservate presso l'Archivio Fotografico Storico della Provincia di Treviso consentono di studiare l'arte e la storia del Veneto, permettendo di esplorare e analizzare nei dettagli ogni aspetto della vita quotidiana, dei costumi, delle tradizioni, dell'evoluzione del territorio, dei centri abitati, dell'edilizia rurale, dell'archeologia industriale, dal 1860 fino agli anni sessanta di questo secolo.
Patrimonio di immagini:

- Fondo Fotografico Giuseppe Fini: n. 17.000 lastre fotografiche
- Fondo Fotografico Giuseppe Mazzotti: n. 120.000 immagini
- Fondo Fotografico Giovanni Marino: n. 300 positivi a stampa
- Fondo Fotografico Giuseppe Gnocato: n. 20.000 positivi e negativi
- Fondo Fotografico Istituto J. Riccati: n. 3.000 diapositive
- Fondo Fotografico Giovanni Paggiaro: n. 4.000 lastre fotografiche e le attrezzature dello studio
- Fondo Nicola Perusini: n. 400 immagini
- Fonfo Fotografico Ettore Bragaggia n. 6500 immagini
- Fondo Fotografico Ferdinando e Bruna Forlati: n. 10.000 immagini

Nei diversi fondi fotografici qui custoditi vi sono oltre cento anni di storia e di costume veneto sistematicamente documentati dall'occhio della fotocamera e interpretati da maestri dell'immagine come Ferretto, Fini, Mazzotti, Gnocato e altri.
L'utilizzo del patrimonio di immagini conservato nell'Archivio Fotografico Storico, coinvolge utenti diversi: istituti universitari, editori, storici, architetti, enti pubblici, studenti, case di produzione cinematografica ecc.
L'Amministrazione Provinciale ha dotato l'Archivio Fotografico di un avanzato sistema informatico che permette l'acquisizione, la memorizzazione, la gestione e la stampa delle immagini e delle relative schede di catalogazione.
L'Archivio Fotografico Storico in questi anni ha organizzato diverse importanti mostre fotografiche, spesso in collaborazione con Enti Locali e associazioni del territorio: "L'Arte Ferita", "Conegliano... ai bei tempi", "Il Progetto di restauro e ricostruzione del chiostro dell'abbazia cistercense Santa Maria di Follina dell'architetto Giuseppe Torres - 1897", "La Grande Guerra nel trevigiano", "Bepi Fini nel FAST", "L'emigrazione trevigiana e veneta nel mondo", "Fotografare la Grande Guerra", ecc. ■

Studio Ferretto
Gelatai a Porta S. Tomaso
Treviso, primo '900
FAST – Fondo G. Fini

G. Fini
La spiaggia di Jesolo
1926

Autore non identificato
Colonia elioterapica
Anta (Belluno), 1933

Il Fondo Fotografico Vittorio Varale della Biblioteca Civica di Belluno

Denominazione	**Biblioteca civica del Comune di Belluno**
Comune	**Belluno**
CAP	**32100**
Indirizzo	**Palazzo Crepadona Via Ripa, 3**
Telefono	**0437-25727**
Fax	**0437-941051**
Sito WEB	**http://biblioteca.comune.belluno.it/storia.html-**
E-mail	**biblioteca@comune.belluno.it**

La Biblioteca Civica di Belluno conserva al suo interno, oltre ad una raccolta di 213 fotografie inerenti la storia di Belluno e provincia databili dalla fine dell'800 ai primi anni '50 del novecento, anche l'importante fondo fotografico Varale.
Il Fondo consiste in oltre 1000 fotografie non ancora inventariate relative a ciclismo, alpinismo, sport vari, dalla fine dell'800 fino al 1973 anno della morte del giornalista Vittorio Varale.
Egli nacque a Pie' di Monte d'Alive (CE) nel 1891 da genitori piemontesi. Scrisse lui stesso in un'autobiografia destinata ad un editore: "A 10 anni sono ritornato al nord. Unico sostegno della famiglia, a 17 anni tronco gli studi, mi impiego in un'impresa di costruzioni, mio compagno d'ufficio è un giovane ragioniere, che è stato in Svizzera e in Inghilterra a imparare le lingue, si chiama Vittorio Pozzo." Nel 1909 il nome di Varale appare sulla Gazzetta dello Sport, autore della biografia di Giovanni Gerbi, il più popolare campione ciclista dell'epoca. È l'inizio di quella carriera che cesserà soltanto negli ultimi anni della sua esistenza. Collaborò con le più prestigiose testate: Gazzetta dello Sport, Corriere dello Sport, La Stampa, Il Secolo Illustrato, Tempo, Gazzetta d'Italia, Il Resto del Carlino, sono alcune testate che lo ebbero come collaboratore. Nel giornalismo fece di tutto, "il redattore, il redattore capo, il direttore, l'inviato speciale, il corrispondente politico, il trombettiere della stampa, il correttore di bozze, l'archivista, il cronista sportivo, il corrispondente di guerra". Come giornalista sportivo si dedicò principalmente al ciclismo e all'alpinismo, fu cronista in 20 Giri di Francia, 30 Giri d'Italia, altrettante e forse più Milano-Sanremo, Giri di Lombardia, e tante altre corse in linea e a tappe. Degli anni 40 scrisse: "dei giornalisti che seguivano le corse ciclistiche dei primi decenni del secolo, due finirono in sanatorio, la loro professione li obbligava a mangiare il polverone sollevato dai ciclisti e dalle automobili al seguito, a quei tempi l'inviato speciale doveva fare tutto da sé, non vi erano i mezzi moderni come telefax ecc. Venivano spedite le notizie ancor prima
di lavarsi la faccia da quella patina di polvere e fango, egli redigeva il servizio in condizioni sempre disagiate in una sala di telegrafo fra il via vai della gente, oppure al tavolo di un bar tra avventori spesso avvinazzati, poi affrontava il supplizio di trasmetterlo per telefono su linee infami, esposte agli sbalzi perché aeree, dettato alla cieca da Catanzaro o da Bordeaux sgolandosi nel microfono e sillabando le parole una per una per avere la certezza che dall'altro capo del filo lo stenografo le raccogliesse con approssimativa fedeltà. Importanti furono anche i due volumi "Binda il nuovo campionissimo", del 1927 e "Learco Guerra nel suo tempo" del 1932. Per l'Alpinismo, condiviso con la moglie Mery, fu ardente e polemico scrittore. Ricevette per la duplice attività di scrittore e giornalista diversi premi: Pirelli, USSI, Bancarella Sport, Estense, oltre a due premi letterari CONI per i libri di Alpìnismo, nel 1969 ottenne anche il premio Saint Vincent per l'appassionata attività di giornalista svolta durante mezzo secolo. Dimostrò appieno la predisposizione all'analisi documentarista mossa da spirito battagliero. Sarà all'alpinismo, a cui giunse per merito della moglie Mery forte sestogradista, che dedicherà dagli anni sessanta alla morte la maggior parte della sua attività di scrittore, "La Battaglia del Sesto grado" è per davvero un libro

di verità e di amore per lo sport di arrampicamento, nel quale Varale è riuscìto ad operare la sintesi di un'epoca attraverso la sua esperienza di uomo acuto e di intelligente osservatore. Personalità schiva e di poche parole, la sua vita è anche la storia di una aperta ribellione al fascismo e a ogni forma di conformismo, di acquiscenza, di supina accettazione alle imposizioni altrui. Morì a Bordìghera nel 1973 a ottantadue anni. ■

Vittorio Varale
Arrivo del 1° Giro d'Italia all'arena di Milano
Milano, 1909
Fondo Varale

Foto Archivio Storico Trevigiano Notizie

Il Fondo Fotografico Ettore Bragaggia

di Fiammetta De Salvo

Ettore Bragaggia ha almeno due grandi passioni, la vita politica, intesa come impegno sociale, e la fotografia.
Nel 1939 inizia a lavorare per lo studio fotografico Paggiaro a Treviso e vi rimane per cinque anni.
Durante la guerra si unisce prima alla Divisione Nanetti della Brigata Mazzini e poi al Battaglione Treviso, formazione repubblicana guidata da Toto Tessari. L'esperienza partigiana é stata molto forte ed ha segnato tutta la sua vita contribuendo a caratterizzare uno spirito vivo, poco incline ai compromessi.
Dopo il 1945 torna allo studio Paggiaro per rendersi conto che non gli è possibile, in quel luogo, una crescita professionale autonoma e, nel 1949, decide di emigrare in Argentina.
Nel 1951 si sposa per procura con la signora Elda che in seguito lo raggiunge in Sud America e che sarà compagna di vita e di lavoro. A Buenos Aires si impiega per alcuni anni presso lo studio del fotografo inglese Fred S. Shiffer conosciuto e stimato soprattutto per la ritrattistica e membro della Reale Fotografia di Londra.
Collabora anche con altri fotografi ma, nell'Aprile del 1954 cede alla nostalgia e decide di ritornare in patria e di aprire assieme a sua moglie lo studio in Via Bianchetti.
Qui intende dedicarsi soprattutto al ritratto, aspetto della fotografia che lo aveva particolarmente affascinato, ma le richieste maggiori gli vengono da ditte e aziende che si rivolgono a lui per immagini pubblicitarie e cataloghi. Questa doppia anima del lavoro di Ettore Bragaggia é testimoniata anche dal suo timbro anni '60: Ettore Bragaggia - Ritratti d'arte - Lavori commerciali e industriali.

Abbe Lane e Cugat
nei camerini del Teatro Garibaldi
Treviso, anni '70

Area del Pra, viale Nino Bixio
Fasi finali della costruzione del condominio
sulla curva dello stadio (Condominio Treviso 64)
Treviso, 1965

Veduta del Sile da Ponte Dante
Treviso, anni '70

Strada S. Bartolomeo allagata
Chiodo
Treviso, ottobre 1966

Casa sventrata
Treviso, primi anni '60

Pantalin, Piazza S.Vito
Treviso, 1969

Lavanderia e stireria trevigiana
di Frassetto e Scattolin
1965

Poco tempo dopo l'apertura della sede vicina al Calmaggiore apre un secondo negozio appena fuori della Porta Carlo Alberto con un'attività che impegna direttamente i due coniugi e fino a cinque dipendenti.
Contemporaneamente Bragaggia si attiva per organizzare i fotografi trevigiani in un gruppo di scambio che potesse diventare un nucleo di aggregazione per la discussione riguardante i listini prezzi, gli orari e le politiche di acquisto.
Nel 1956 fonda l'Associazione Artigiani Fotografi superando le diffidenze reciproche, le divergenze politiche e sindacali e proponendo le riunioni in territorio neutro, ovvero in osteria.
Si impegna inoltre, per più di venticinque anni, nella programmazione del servizio di assistenza comunale ECA e diventa, prima Consigliere di Circoscrizione e in seguito Consigliere Comunale di Treviso per il partito Repubblicano.
Collabora da diversi anni a titolo volontario con il quotidiano Il Gazzettino fornendo le immagini per la rubrica Treviso da promuovere e da bocciare.
Proprio l'amore per la sua città natale e il suo forte senso civico l'hanno portato negli anni a compiere numerose battaglie per una cura più attenta dell'arredo urbano e dei corsi d'acqua e a denunciare ogni abuso in tal senso.
Tra gli anni '70 e '80, con la diffusione su larga scala del colore e con l'incremento delle sviluppatrici continue automatiche, molti fotografi artigiani di Treviso hanno chiuso i battenti. La crisi si é accentuata con la concorrenza dei laboratori a pronta consegna nei centri commerciali e

Ragazze che intrecciano cesti
Primi anni '50

Manifestazione dei coltivatori diretti in occasione dei 40 anni della CISL
Treviso, 1958?

anche l'attività Bragaggia ha accusato il colpo. In un primo tempo é stato chiuso il negozio in via Bianchetti.
Nel 2000, quando Bragaggia ha deciso di lasciare l'attività, sperava che un giovane raccogliesse la sua eredità continuando il lavoro di fotografo a cui lui ha dedicato tutta la vita. Era anche pronto a lasciare i locali cedendo gratuitamente l'avviamento purché si mantenesse una continuità. Ma i tempi paiono essere poco propizi per i negozi di fotografia tradizionali e nessuno ha colto l'occasione tanto che nel Natale del 2000 lo studio Bragaggia, dopo quasi cinquant'anni di storia, ha definitivamente chiuso.

Al termine dell'attività Ettore Bragaggia ha deciso di lasciare una parte consistente del suo archivio e alcuni pezzi della sua attrezzatura anni '60 al Foto Archivio Storico della Provincia di Treviso affinché diventassero un patrimonio accessibile al pubblico.
Il fondo Bragaggia é composto da immagini della tipologia più varia: molte foto industriali, moltissime testimonianze che documentano lo sviluppo urbanistico della città, tante immagini relative a feste, riunioni e momenti pubblici importanti ma anche foto in studio per ritratti o servizi matrimoniali.
L'aspetto più interessante del fondo risiede

Walter Chiari
foto dedicata a Ettore Bragaggia

Barba il cacciatore
in posa per Ettore Bragaggia

Bomboniera - Gelateria Dolomiti
in Calmaggiore
Treviso, primi anni '60

Signora che lavora ad uncinetto,
Sottoportico dei Buranelli
Treviso, anni '60

Via Pescheria
Treviso, anni '60?

proprio nel fatto che ai lavori su commissione si affiancano molte immagini che Bragaggia ha voluto scattare per suo personale interesse e per testimoniare degli aspetti significativi della città che tanto ama. L'impegno civile dell'autore si é concretizzato anche nel suo lavoro e l'occhio del fotografo é l'occhio del cittadino.

Il Fondo Bragaggia si trova oggi presso il F.A.S.T che conserva gli originali nel suo archivio climatizzato. È composto da quasi 6500 immagini la cui catalogazione é stata portata a termine con un sistema informatico adatto alla ricerca per soggetto. L'intervento di digitalizzazione delle stesse sta per essere concluso al fine di rendere disponibile le immagini nei formati più agevoli alla consultazione dell'utenza e per permettere una piena valorizzazione di questo importante patrimonio iconografico.

Bragaggia vive ancora a Treviso e non ha mai smesso di fotografare, ancor oggi é possibile incontrare il Signor Ettore che "pattuglia" la città in bicicletta con la macchina fotografica al collo pronto a fissare in un istante gli aspetti di una città che cambia. ■

Archivi Fotografici ed immigrazione italiana in Canada

di Michele Rigo

Sulla scia della grande mostra documentale "L'emigrazione trevigiana e veneta nel mondo" presentata dalla Provincia di Treviso nel dicembre 2000 e tuttora visitabile sul sito http://www.fotostorica.it, sono stati recentemente acquisiti due fondi fotografici.
Il primo è una piccola raccolta di episodi legati alla diaspora familiare dell'autore che ha visto via via parenti stretti e lontani prendere le vie del mondo e sulle cui polveri egli stesso si è messo in cammino. Questo foto-archivio familiare, pur se di modesta entità, riveste tuttavia motivi di interesse e di riflessione di carattere generale che andremo però a sviluppare in altra occasione.
Il secondo, più ampio e strutturato e di cui si tratterà, è una miscellanea tratta dell'archivio fotografico del giornalista Ray Culos messo a disposizione dall'Italian Cultural Center di Vancouver B.C. (Canada), e rappresenta un significativo contributo allo studio della storia della nostra emigrazione in quel continente. Ray, i cui genitori, Phyllis e Marino originari di Casarsa della Delizia (PN), furono tra i personaggi di spicco della comunità italiana per oltre un ventennio, si dedica alla ricerca e raccolta testimoniale della storia dei nostri emigrati pubblicando articoli e libri, l'ultimo dei quali (1) presentato lo scorso aprile. Ed è grazie ad uomini come lui se l'oblio non ricopre questi sprazzi di storia minuta.
Complessivamente si tratta di una cinquantina di fotografie che temporalmente spaziano dal 1900 al 1972 circa e che documentano soprattutto alcuni momenti importanti della vita della comunità italiana nel lontano ovest canadese, comunità che ha avuto origine attorno al 1850 quando i primi italiani arrivarono attratti dall'epopea della "Corsa all'Oro". Il primo grande impulso migratorio venne a partire dal 1867, anno in cui il Canada, divenuto Dominion indipendente, accelera la modernizzazione del paese mettendo in cantiere la realizzazione delle grandi infrastrutture, quali ferrovie, porti, industria del legno, distretti minerari.
Nel momento in cui le prime comunità di immigrati si sono riconosciute e strutturate come una unica comunità nazionale, si originò la nascita delle società italiane di mutuo soccorso, la più antica delle quali fu quella dei "Figli di Italia" fondata a Vancouver nel 1905. Fu una tappa importante in quanto fece da coagulo alle numerose colonie di italiani ormai sparse per tutto il Paese. Queste società provvedevano a supportare materialmente e spiritualmente i lavoratori e le loro famiglie specialmente in caso di malattia, infortuni o decessi.
Nel 1911 sempre a Vancouver viene fondata la "Società Veneta" che, assieme alla "Fameie Furlane", fu una delle prime associazioni di stampo "regionalistico".
Se la documentazione dell'archivio di Ray Culos evidenzia innanzitutto la nascita di queste Associazioni e il loro sviluppo soprattutto in rapporto all'inserimento della comunità italiana in seno alla società canadese, avvenuto solo grazie ai successi economici, sociali e politici dei nostri connazionali, essa testimonia anche i momenti cruciali determinati da eventi storici epocali. L'avvento del fascismo in Italia e la successiva entrata in guerra a fianco della Germania, determinarono tra i nostri connazionali divisioni e ripercussioni non di poco conto.
A fronte di una parte della comunità che sentì la necessità di schierarsi apertamente con il paese che li accoglieva vi fu un consistente numero di simpatizzanti ed iscritti al Partito Fascista, molti dei quali, a seguito della approvazione del Regolamento per la Difesa del Canada nel 1939 che diede al governo canadese pieni poteri in tempo di guerra, furono internati e sorvegliati in quanto sospettati di minare gli sforzi bellici. Le comunità italiane furono sconvolte da questa "attenzione" particolare, come quella in Nova Scotia che vide numerosi membri, in odor di fascismo, internati senza processo in Ontario nel campo di Petawana. O nella provincia dello Saskatchewan dove le famiglie contadine furono oggetto di persecuzioni da parte dei 7000 Veterani della Prima Guerra Mondiale

Il banchetto per il festeggiamento del 25° anniversario della Società veneta
Canada, 1936

Associazione Italo-canadese
dei vigilanti di guerra
Canada, 1939

inquadrati nel Corpo di Sicurezza Civile "Veterani dello Saskatchewan" autorizzato ad "estirpare i sovversivi alla radice". Molti italiani riuscirono a sfuggire alla persecuzione solo perché dichiaratisi, nel corso dei censimenti della popolazione degli anni precedenti, "irlandesi" sia per sfuggire alla marcata xenofobia anti italiana di inizio secolo sia perché essi facevano riferimento alle uniche comunità cattoliche esistenti, al di fuori del Quebèc, che erano appunto irlandesi.

Il dramma della comunità italiana ebbe il suo epilogo nell'arruolamento nelle file dell'esercito canadese di figli di immigrati, magari internati, che furono mandati a combattere e a morire in Italia anche nei luoghi di origine familiare .

Il dopoguerra, con la pacificazione, vede arrivare la seconda e più grande ondata di immigrazione italiana , ondata che si esaurisce verso il 1970 e che vede la presenza italiana nell'industria delle costruzione e nel commercio e che si inserisce appieno nella nuova comunità nazionale in tutti i campi fino a guadagnare riconoscimenti a livello nazionale. Esemplificativo il caso di Giuliano Zaccardelli figlio di italiani ora comandante

generale delle leggendarie Giubbe Rosse (RCMP).

Il merito di Ray è quello di aver operato con lungimiranza andando a raccogliere la documentazione relativa alla comunità italiana nel corso di decenni. La testimonianza del fenomeno della nostra emigrazione non è del tutto agevole dato che essa infatti è disseminata in mille rivoli. È reperibile sia presso i grandi archivi fotografici come il National Film Board of Canada, il Canadian Museum of Civilization, la National Library of Canada sia i musei e le biblioteche locali. Purtroppo le comunità italiane, per problemi di carattere sia finanziario sia culturale, non sono in grado di affrontare coerentemente la salvaguardia della "Memoria". Spesso si è assistito ignari alla dispersione di patrimoni come nel caso di uno dei più antichi giornali italiani a Vancouver che, alla cessazione dell'attività e alla morte del proprietario, ha visto l'erede vendere l'intero archivio fotografico per pochi cent a pezzo.
È culturale ancora il limite che dimostrano i consigli direttivi delle varie associazioni italiane più tesi alla tutela di interessi spiccioli della comunità piuttosto che ad allargare gli orizzonti del proprio operato che invece dovrebbe spingersi, sia nei confronti delle giovani generazioni che delle altre comunità nazionali, a salvaguardare, condividere e rendere fruibile la propria "Storia". Le nuove tecnologie, in particolare Internet, pur molto presenti nell'intero panorama pubblico, sono ancora la cenerentola: basti pensare che la digitalizzazione del fondo di Culos è stato eseguito solo ed in funzione del suo trasferimento in Italia.
Per trovare una delle poche realtà modernamente organizzate bisogna andare a New York, al Garibaldi-Meucci Museum. Ed è un peccato perché esistono molte altre realtà in cui la forte presenza della comunità italiana ha dato contributi notevoli alla crescita economica e sociale di interi distretti. È il caso di Trail (British Columbia) dove peraltro esiste un museo ben strutturato, il Colombo Lodge Archives gestito dal centro italiano, ma che non essendo in rete e distante centinaia di chilometri da Vancouver, risulta di difficile accesso.
Nel quadro del rinnovato interesse che la politica nazionale sta dimostrando per le proprie comunità all'estero, dovrebbe trovare spazio proprio la salvaguardia e la valorizzazione del patrimonio documentale, e non solo fotografico, anche in funzione di una ricucitura storica, sociale, politica, e perché no anche economica, dei frammenti di italianità sparsi nel mondo. E le amministrazioni locali, dato i forti legami con i paesi di origine che i nostri emigranti hanno sempre avuto, sono quelle che meglio di altre possono favorire questo processo.

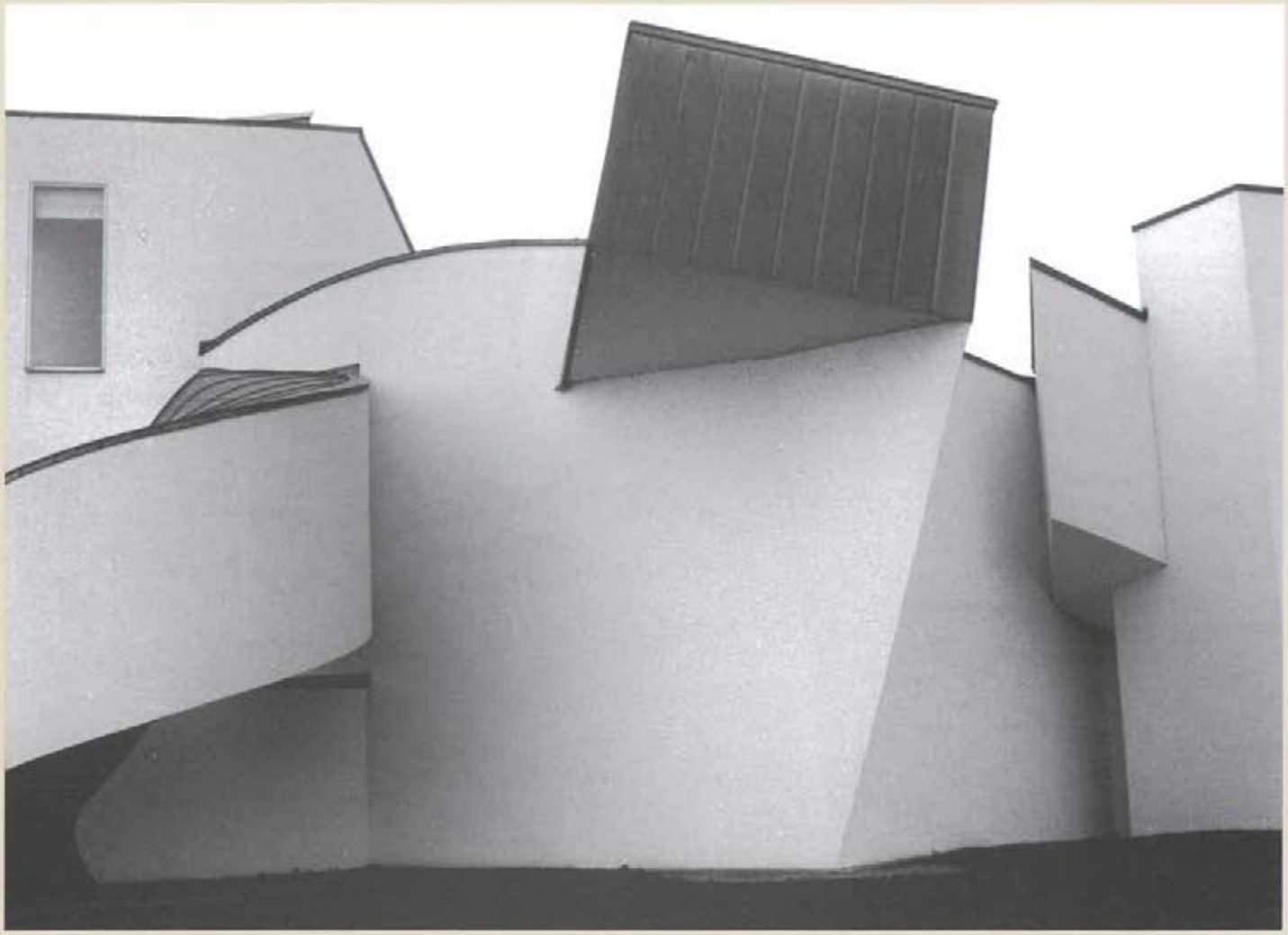
NOTE
(1) Raymond Culos
Vancouver's Society of Italians, Volume two

INDIRIZZI
RAY CULOS
raynet@axionet.com
MICHELE RIGO
rigomichele@libero.it
COLOMBO LODGET MUSEUM
584 Rossland Avenue
Trail, B.C. Canada
Recapito Postale: 830 Bell Place, Trail, B.C. V1R 3K1
Canada
GARIBALDI- MEUCCI MUSEUM
www.garibaldimeucci.org
www.garibaldimeuccimuseum.org
CANADIAN MUSEUM OF CIVILIZATION
Library and Archives
www.civilization.ca/cmc/biblo
NATIONAL LIBRARY OF CANADA
www.nlc.bnc.ca
ARCHIVES ASSOCIATION OF BRITISH COLUMBIA
www.aabc.bc.ca/aabc

Premio di Fotografia Aldo Nascimben V Edizione – anno 2003

Elenco dei partecipanti
Under 25
1° PREMIO
Buso Alberto, Treviso
Titolo: Ombre senza tempo
Titolo: Architetture instabili
Titolo: Pareti sonore
Autori segnalati Under 25
Pillon Emanuele - Treviso
Saccarola Tommaso - Scaltenigo (Ve)
Saretta Sibilla - Montebelluna (Tv)
Sestito Andrea - Senigallia (An)
Spadari Nicole - Fagarè (Tv)
Autori esposti Under 25
Bedin Alessandra - Pederobba (Tv)
Bracci Diego - Bagracavallo (Ra)
Ferro Francesca - Taormina (Me)
Garzon Jenni - Castelfranco V. (Tv)
Giorgi Elena - Cesena (Fo)
Thomas Fabio - Pieve d'Alpago (Bl)
Valdini Enrico - Silea (Tv)
Altri partecipanti Uder 25
Battistin Dario - Treviso
Bottacin Enrico - Silea (Tv)
Calzavara Fabio - Treviso
Casucci Cristiana - Fiorenzuola d'Arda (Pc)
Ceoldo Francesco - Vigonza (Pd)
Checchin Stefania - Loreggia (Pd)
Ciotola Giulia - Castelfranco V. (Tv)
De Chirico Angela - Treviso
De Wolanski Federico - Treviso
Di Toma Nicolò - Treviso
Fadelli Kanti - Salgareda (Tv)
Glavina Vanja - Trieste
Luciani Pietro - Treviso
Mattiuzzo Michele - Treviso
Miatto Alessio - Dosson (Tv)
Morpurgo Giada - Treviso
Paronetto Angela - Treviso
Pavan Alessandro - Treviso
Previato Tommaso - Quinto (Tv)
Romanato Valentina - Treviso
Scuderi Emiliana - Preganziol (Tv)
Scuderi Giuseppe - Frescada (Tv)

Alberto Buso
Architetture instabili



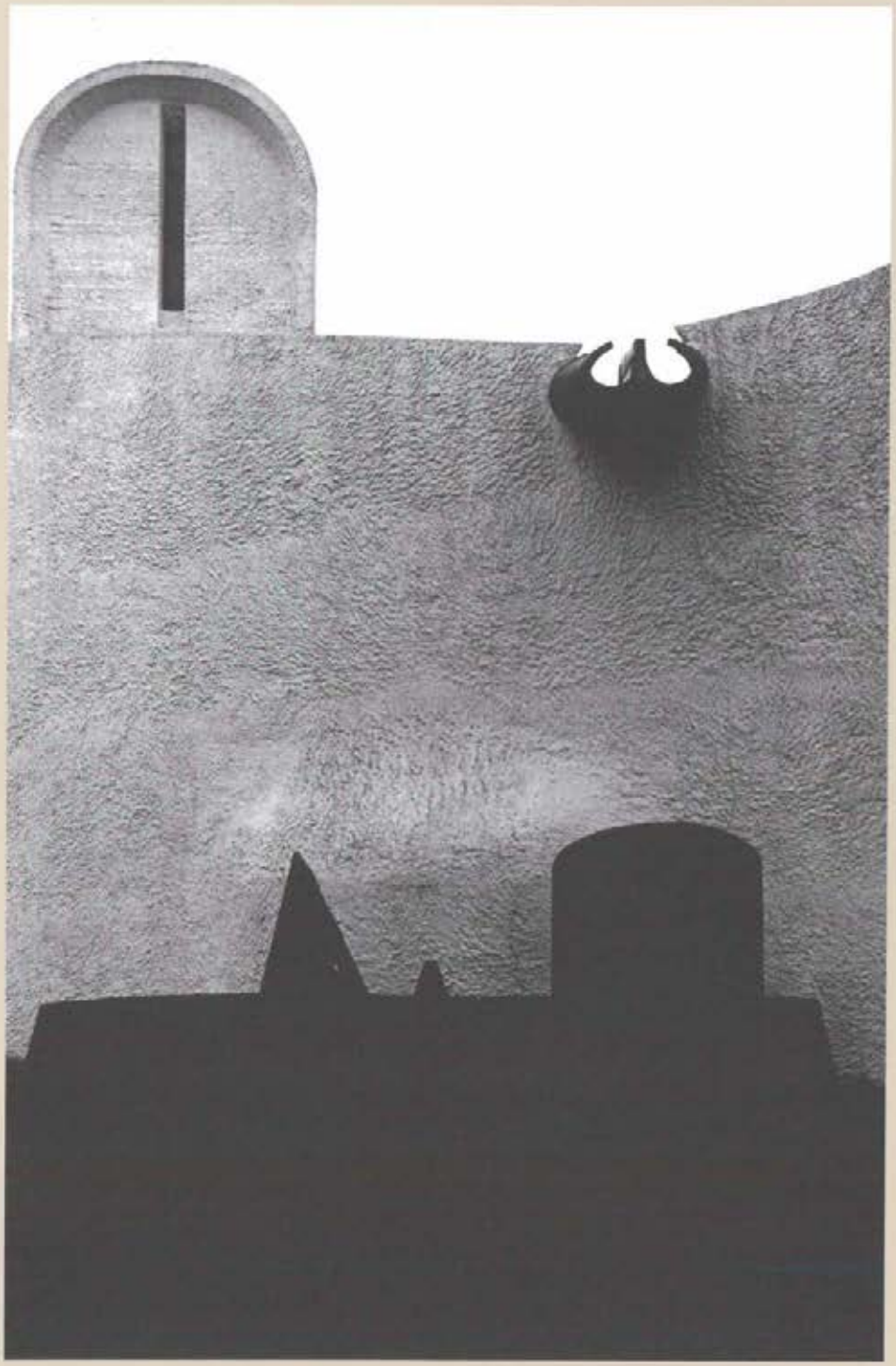
Susan Enrica - Maser (Tv)
Torresan Valentina - Treviso
Trentin Alberto - Vascon (Tv)
Over 25
1° Premio
Fasolo Ferdinando, Padova
Titolo: Da "I muri ci raccontano: Cracovia 2002"
Titolo: Da "I muri ci raccontano: Padova 2000"
Titolo: Da "I muri ci raccontano: Venezia 2002"
2° Premio
Patacca Enrico, Verona
Titolo: Verona – Piazza Brà 2002
Titolo: Verona – Piazza Erbe 2002
Titolo: Verona – Piazza Dante 2002
3° Premio
Montini Giulio, Casnate (CO)
Titolo: Momenti di riposo
Titolo: Bimba rumena
Titolo: Un uomo e la sua vita
AutoriI segnalato Over 25
Dalle Carbonare Bruno - Thiene (Vi)
Martini Pietro - Piovene (Vi)
Mazzon Gianni - Meolo (Ve)
Tassitano Angelo - Mestre (Ve)
Auori esposti Over 25
Ambroggio Davide - Ponzano V. (Tv)
Batic Laura (Tv)
Bostiancich Riccardo - Udine
Brighente Giovanni - Monteforte d'Alpone (Vr)
Caon Italo - Resana (Tv)
Castorina Vincenzo - Giardini Naxos (Me)
Contro Giovanni - Mogliano V. (Tv)
Corbetti Renato - Spinea (Ve)
Durisotti Igino - Torreano di Martignacco (Ud)

Ferdinando Fasolo
I muri ci raccontano: Cracovia

Finotto Maurizio - Lentate sul Seveso (Mi)
Guzzi Raffaele - Genova
Mangiarotti Antonio - Mede (Pv)
Minotto Mauro - Cadoneghe (Pd)
Quoco Alberto - Udine
Reggiani Roberta - Mirandola (Mo)
Romagnosi Giampaolo - Piove di Sacco (Pd)
Tomaello Tiziana - Mirano (Ve)
Valdini Giocondo - Silea (Tv)
Zagolin Sandra - Piove di Sacco (Pd)
Zanella Patrizia - Noale (Ve)
Zuliani Queiroz Alessandro - Dolo (Ve)

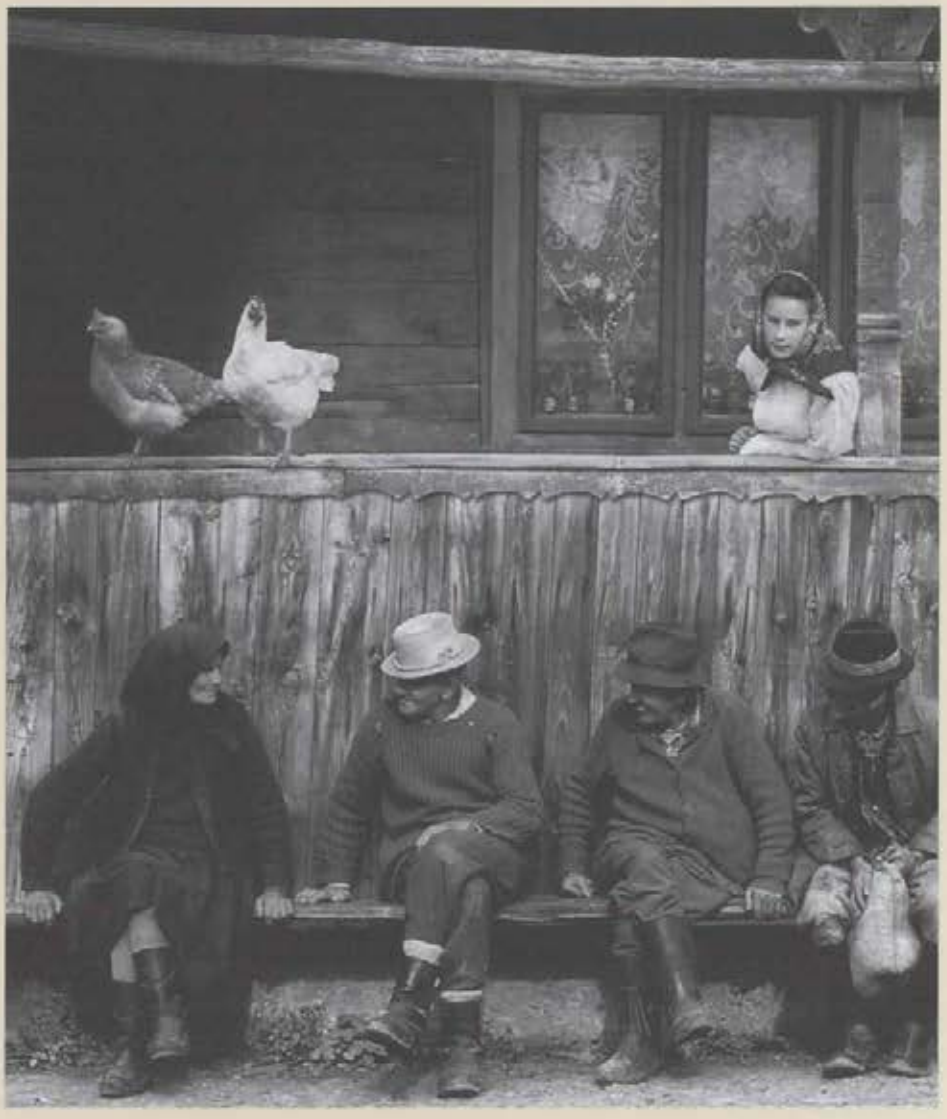
Altri partecipanti Over 25
Almari Mario - Monteforete d'Alpone (Vr)
Bacciocchi Giorgio - Vigevano (Pv)
Balanza Paolo - Treviso
Baldacci Paola - Cesena (Fo)
Baldo Adriana - Treviso
Bernar Paolo - S. Giorgio delle Pertiche (Pd)
Bianchi Roberto - Villafranca (Vr)
Billio Francesco - Porcellengo (Tv)
Biral Mauro - Ponzano V. (Tv)
Bisconcin Nadia - Meolo (Ve)
Bon Ennio - Campofomido (Ud)
Boni Elisabetta - Treviso
Borgo Valter - Grumolo Pedemonte (Vi)
Bortolon Luca - Castelfranco V. (Tv)
Bottini Giorgio - Arcore (Mi)
Bruno Antonio - Treviso
Buschetta Alessandro - Giardini Naxos (Me)
Caiani Silvia - Paese (Tv)
Caiani Tino - Paese (Tv)
Campalani Ermanno - Sesto S.Giovanni (Mi)
Campeol Daniela - Badoere (Tv)

Alberto Buso
Ombre senza tempo



Campeol Graziella - Paese (Tv)
Carmignotto Fausto - Castelfranco V.(Tv)
Carrer Elena - Treviso
Cattai Giovanni Battista - Treviso
Cavallin Lara - Volpago (Tv)
Cecere Marco Claudio - Treviso
Chiarini Gianfranco - Consandalo (Fe)
Colletti Alessandro - Treviso
Conte Guido - Treviso
Cortez Alberto - Vigodarzere (Pd)
Cortiana Bruno - Thiene (Vi)
Crosato Luciana - Montebelluna (Tv)
Cunico Antonio - Vicenza
D'Arsiè Antonio - VittorioV. (Tv)
Dassogno Daniele - Cermenate (Co)
De Gobbi Claudio - Casier (Tv)
De Luca Michele - Cison di V. (Tv)
De Martin Giuliano - Paese (Tv)
Donati Lucio Pietro - Cesena (Fo)
Durigon Daniele - Dosson (Tv)
Favaro Alberto - Mogliano V. (Tv)
Favero Adriano - Legnaro (Pd)
Favero Maurizio - Musano (Tv)
Ferro Andrea - Venezia
Foffano Giuseppe - Treviso
Gabbana Aldo - Mira (Ve)
Gabriele Maria Letizia - Padova
Gasparini Tommaso - Altivole (Tv)
Gigone Roberto - Campoformido (Ud)
Gobbo Eugenio - Vazzola (Tv)
Granziera Francesco - Ponte di Piave (Tv)
Grassi Giuseppe - Vicenza
Gravina Sandro - Treviso
Guarini Giulio - Istrana (Tv)
Gumier Dario - Zero Branco (Tv)
Lazzari Lorenzo - Ponzano V. (Tv)
Lissoni Eliana - Nova Milanese (Mi)
Lorenzon Danilo - Roncade (Tv)
Maran Bruno - Padova
Marcon Claudio - Treviso
Martini Antonio - Ponzano V. (Tv)
Marton Gianfranco - Treviso
Matteazzi Antonio - Vicenza
Mattiuzzo Mario - Treviso
Mazzola Renzo - Concei (Tn)
Mereghetti Giovanni - Casorezzo (Mi)
Miatto Alessandro - Dosson (Tv)
Monelli Vanni - S. Giacomo Roncole (Mo)
Moras Angelo - Campoformido (Ud)

Morelli Abramo - Cesano Maderno (Mi)
Moretto Massimo - Treviso
Morson Alfio - Villorba (Tv)
Nardin Antonio - Quinto (Tv)
Niglia Davide - Solbiate Arno (Va)
Novaga Arianna - Venezia
Pandolfo Giorgio - Saccolongo (Pd)
Pantani Luciana - Cesenatico (Fo)
Paronetto Mario - Treviso
Pellegrinotti Renato - Pieve d'Alpago (Bl)
Pillon Vilma - Treviso
Piovesan Antonio - Istrana (Tv)
Pontello Anteo - Castagnole (Tv)
Restelli Franco - Albizzate (Va)
Rizzini Alberto - Monteforte d'Alpone (Vr)
Rugger Silvano - Quarto d'Altino (Ve)
Salvini Luciano - Badoere (Tv)
Santin Andrea - Schio (Vi)
Sartori Sergio - Marostica (Vi)
Savoca Angelo - Giardini Naxos (Me)
Scomparin Igor - S. Elena di Silea (Tv)
Sestito Marco - Senigallia (An)
Sottana Lucia - Musano (Tv)
Soverchia Giuseppe - Osimo (An)
Spinelli Aurelio - Sesto S. Giovanni (Mi)
Stefan Ennio - Marcon (Ve)
Taddioli Domenico - Osimo (An)
Tandelli Donatella - Trieste
Terrin Lucio - Piove di Sacco (Pd)
Tucci Caselli Wanda - Milano
Turetta Marco - Pontelongo (Pd)
Turiaco Maurizio - Saonara (Pd)
Ulliana Domenico - Pero di Breda (Tv)
Vardanega Luigi - Possagno (Tv)
Vecchia Zardet Stefania - Treviso
Venzo Mirco - Treviso
Vianello Luca - Noale (Ve)
Vicini Werther - Cesena (Fo)
Vodarich Maria - Cesenatico (Fo)
Zanella Laura - Musano (Tv) ■



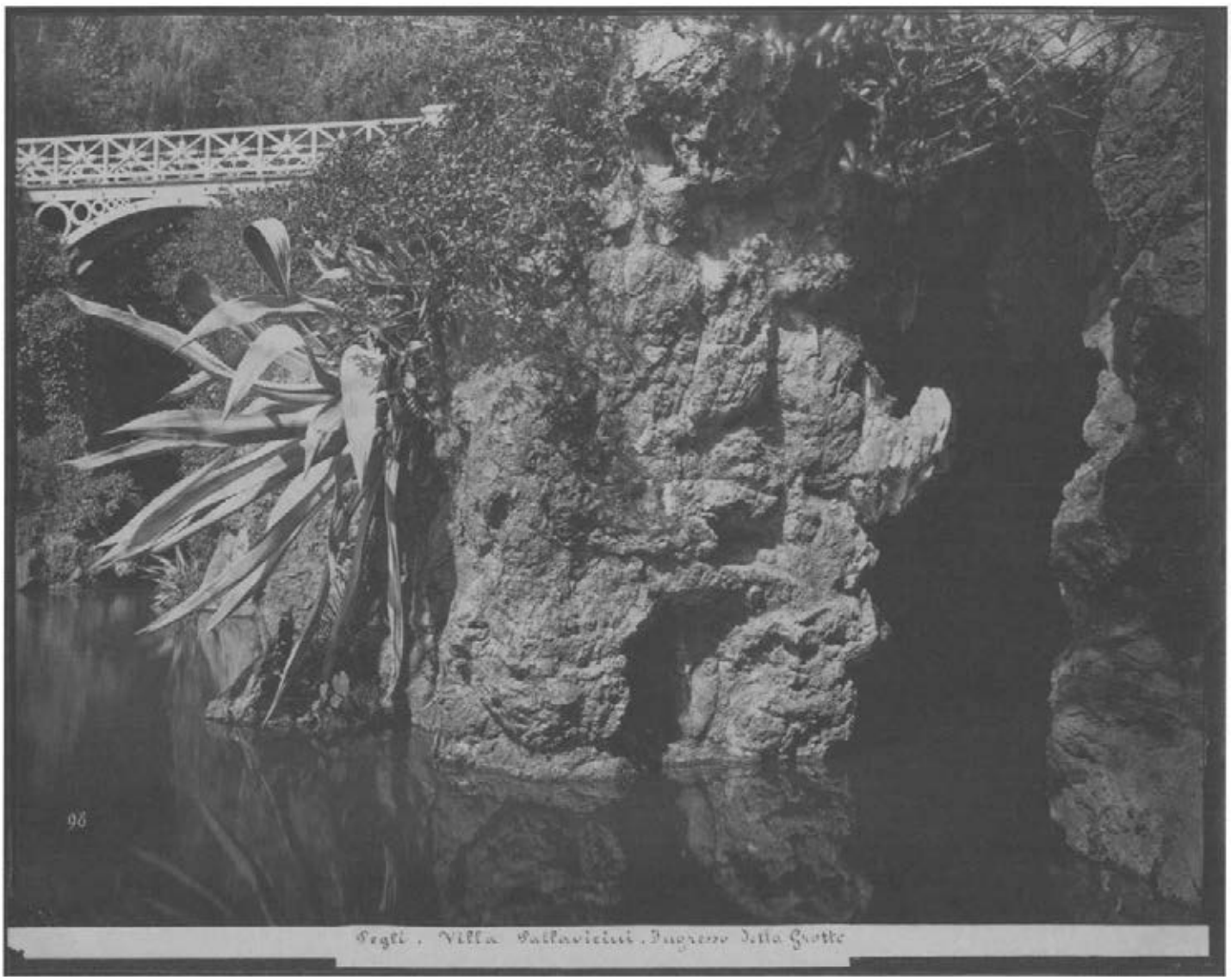
Enrico Patacca
Verona, Piazza Dante

Giulio Montini
Momenti di riposo

Mercato e collezionismo

a cura di Giuseppe Vanzella

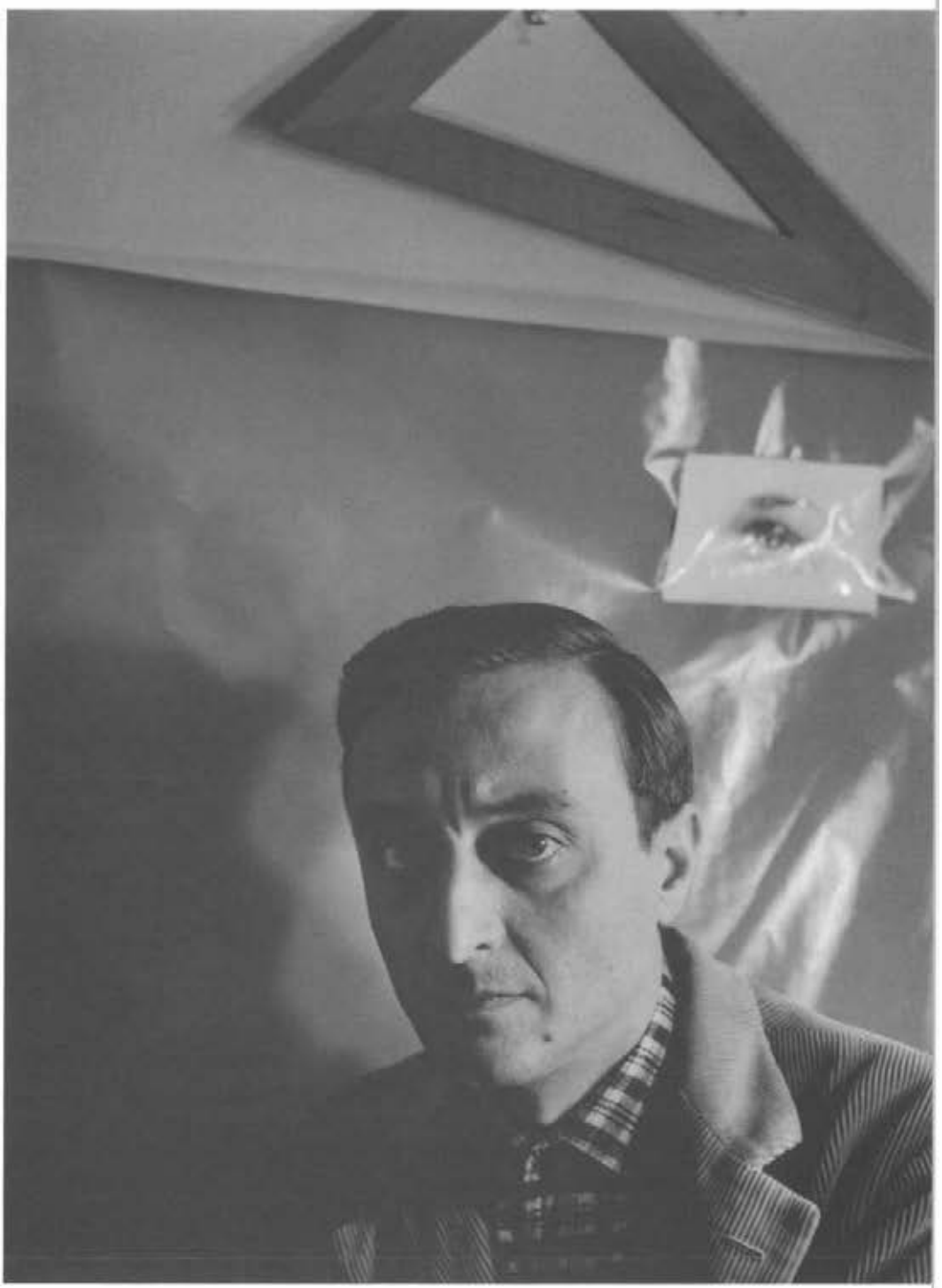
Alfred Noack: Pegli, villa Pallavicini ingresso della grotta - 1880 circa.
Questo fotografo, nativo di Dresda (1833-1896), fa parte della nutrita schiera di professionisti calati dalla Germania per spargersi su tutto il territorio fin da prima della nascita del nuovo stato italiano. Sulle tracce del dagherrotipista itinerante Ferdinando Brosy, i vari Giorgio Sommer (con studio a Napoli), Michele Mang a Roma (anche Ufer e Behles), Lotze e Kaiser (Verona), Lorent a Venezia, Engel a Trieste (tutti giunti dalla Germania) fin dagli anni '50 si affermarono tra i massimi autori. Tra questi non si può assolutamente trascurare il nome di Alfred Noack il quale, giunto a Genova attorno al 1860, attraversò tutta la seconda metà del secolo in una attento, quanto imponente, lavoro di documentazione dei poliedrici aspetti del paesaggio ligure. Alcune sue immagini raggiungono un livello di eccelsa qualità estetica, anche se, soprattutto nei periodi del suo massimo successo commerciale (attorno agli anni '80), la qualità chimica della singola stampa lascia spesso a desiderare, cosa evidenziata dalle numerose albumine



Altred Noack
Pegli, villa Pallavicini ingresso della grotta
1880 circa
stampa all'albumina

giunte ai nostri giorni in pessimo stato di conservazione. Quando invece la conservazione dell'immagine è perfetta, come nella fotografia qui pubblicata, è possibile apprezzare al massimo l'ottimo taglio compositivo e la resa tonale voluta dal fotografo: il gioco tra luci ed ombre disegna un intreccio talmente complesso da spingere lo sguardo fino ai limiti della figurazione. Noack è presente in abbondanza sul mercato della fotografia dell'Ottocento e si può acquistare a partire da 50 euro, ma le immagini perfette ed importanti si possono trovare solo da una base di almeno 750 euro.

Paolo Monti: Il pittore Bisanzio - 1955
Originario della val d'Ossola, Paolo Monti (1908-1982) è uno dei massimi rappresentanti della fotografia italiana del Novecento, non solo grazie alle sue straordinarie immagini, ma anche per il suo ruolo di guida culturale per tutta la generazione di fotografi formatasi nel secondo dopoguerra. Cofondatore del circolo fotografico "La Gondola" di Venezia e successivamente insegnante di Tecnica ed Estetica dell'immagine, Paolo Monti seppe ritagliarsi uno spazio di assoluto rilievo tra le personalità artistiche del nostro paese. Questa immagine scelta per rappresentare il suo lavoro, appartenente ad una serie di ritratti d'artisti, è costruita su di una particolare e sapiente composizione di carattere metafisico: il rincorrersi di singolari elementi iconografici dilata l'attenzione fino al suo spingersi al di là dell'immagine stessa, nella ricerca di profonde ed inaccessibili risposte. A nulla importa che il "pittore Bisanzio" sia un'artista sconosciuto, di cui la storia dell'arte non ha conservato le tracce, grazie all'intuizione di un grande fotografo ed intellettuale come Paolo Monti, conserveremo per sempre il senso della sua profonda angoscia legata all'esistenza.
Le immagini di Paolo Monti si reperiscono sul mercato a partire dai 2.000 euro, mentre i suoi capolavori si possono spingere fino (ed oltre) la quotazione di 5.000 euro. ■

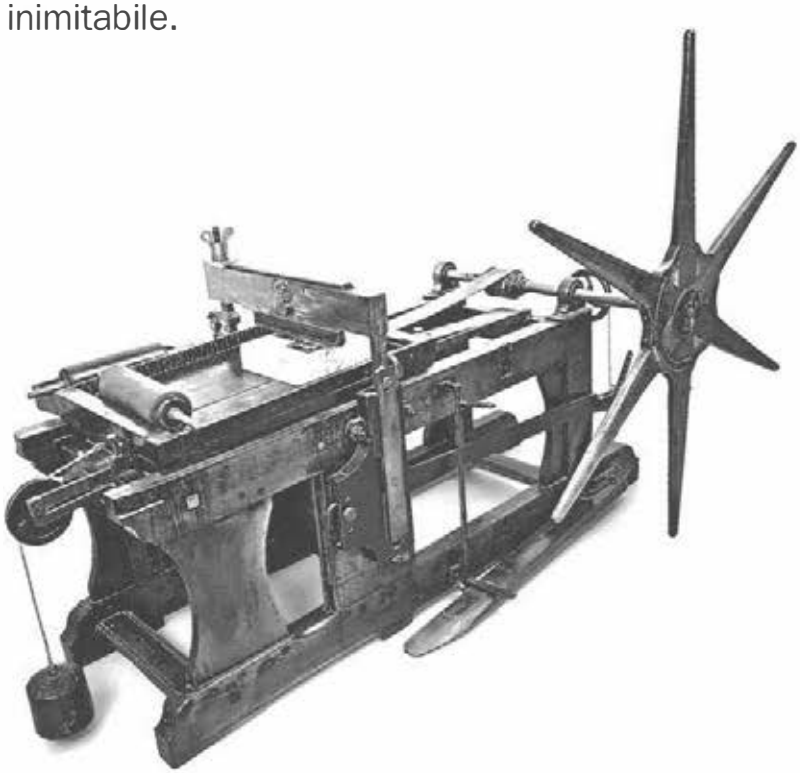


Paolo Monti
Il pittore Bisanzio
1955
gelatina-bromuro

Le Grafiche Zoppelli

Centocinquant'anni molto ben portati

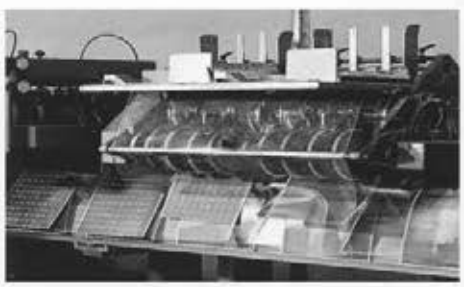
Era il 1995 e Nicholas Negroponte, guru della digitalizzazione, vaticinava di un terzo millennio segnato dalla scomparsa della carta stampata e dal monopolio degli schermi ad alta definizione dei computer. Da allora la digitalizzazione ha risolto problemi e ottimizzato procedimenti, arrivando a sostituire la fase di prestampa, ma non le sensazioni che la carta stampata sa dare. Solo il profumo della stampa, il fruscio delle pagine sfogliate, la consistenza discontinua della carta, la sensazione estetica trasmessa dai caratteri, il sapore amaro dell'inchiostro fresco sanno ancora colpire i sensi in modo intenso e duraturo, donando un piacere veramente inimitabile.



Il Veneto era ancora sotto il dominio degli Asburgo quando il primo Zoppelli sentì la prima, fatale, attrazione per la stampa. Dopo centocinquant'anni l'omonima azienda grafica e la Casa Editrice Canova, nata da una sua costola nel 1944, sono ancora oggi un punto di riferimento, produttivo e culturale, per la società trevigiana (e non solo).
La notorietà delle Industrie Grafiche Zoppelli e della Casa Editrice ha ampiamente valicato i confini della Marca Trevigiana, fornendo ad aziende ed editori italiani e stranieri la propria esperienza di stampatori e ad un vasto pubblico di studenti e lettori qualificate edizioni: sui corsi scolastici del Rubrichi (latino e greco), del Michetti (chimica e fisica), del Polo (inglese) si sono formate più generazioni di giovani.
La passione per la carta stampata gli eredi Zoppelli ce l'hanno nel sangue, tramandata di padre in figlio in nipote. A partire da Luigi, classe 1833, (nella fotografia a fianco) fondatore nel 1853 della Tipografia Editrice che porta ancora il suo nome, cinque generazioni di Zoppelli si sono dedicati con passione, entusiasmo e spirito innovatore all'arte tipografica.
Il passato, per la Zoppelli, non è mai passato del tutto, ma resta sempre presente: nel pensare, nel fare, soprattutto nel progredire. Nell'organizzazione, negli stabilimenti, nei progetti e, naturalmente, in ogni prodotto delle Industrie Grafiche Zoppelli è impressa in modo indelebile la memoria di un mestiere che non può prescindere dalle sue radici artigianali, che continuano a fornire linfa vitale al suo sviluppo.
Tanto amore e tanta attenzione per il passato non portano a scordare il presente, che è per le Grafiche Zoppelli molto ben definito. Dalla progettazione alla rilegatura, passando per tutte le fasi di prestampa e stampa, il ciclo produttivo si svolge integralmente all'interno dell'azienda, fornendo le garanzie di qualità che solo un processo che comincia e finisce sotto la supervisione delle stesse maestranze riesce ad assicurare.

Sopra:
Alcune immagini del passato

Sotto:
La nuova realtà produttiva

I piedi nell'oggi, gli occhi al domani

Se si parla di tecnologie, le Grafiche Zoppelli hanno già un piede nel futuro: il nostro parco macchine viene aggiornato senza sosta per rispettare gli standard tecnologici più elevati, la fase di prestampa si avvale sia di sistemi digitali avanzati, che coniugano all'efficienza un'alta qualità di produzione, sia di sistemi più tradizionali, che garantiscono comunque piena affidabilità.
La fase seguente, quella della stampa, è affidata ad una struttura produttiva all'avanguardia e gestita da un'organizzazione che ne controlla meticolosamente ogni singola fase. Il processo si completa in una legatoria interna attrezzata che garantisce la qualità del prodotto finale e il rispetto dei tempi di consegna.
La produzione della Zoppelli si caratterizza per la sua flessibilità "a misura di cliente" e per l'alto grado di personalizzazione. Dove per flessibilità si intende la capacità di passare dalle produzioni di stampati commerciali su vasta scala alle stampe ad alta resa qualitativa, quella dei preziosi volumi fotografici o d'arte, o ancora ai volumi di testo, mantenendo intatti gli standard qualitativi. Dove con personalizzazione si intende la volontà di soddisfare richieste anche complesse, come le realizzazioni cartotecniche, oppure specifiche, come quelle inerenti le pubblicazioni settoriali.